آثار حيوانية في اللغة العربية

... وسيرى القارىء ان لبعض الألفاظ قيمة آثارية كبيرة تساعد على تفهم احوال العرب الغابرين وشؤنهم الاقتصادية والاجتماعية ، والمعاشية ..

عبد الحق فاضل

بقلم: عبد الحق فاضل

حين أقلب النظر في المعجم لا أتخيله مقبرة لالفاظ ميتة او متحفاً لأنصاب منحوتة جامدة .. وانما هو عندي غابة، أوحَيْر (وزان طير = حديقة حيوان) ، يعج بالمخلوقات الحية ، تضطرب فيه وتتصارع ، وتتحرك وتنمو ، وتتوالد وتتطور ، وقد تموت. والميت منها بعضه محفوظ على هيأته الطبيعية بطريقة التحنيط مع فذلكة من سيرة حياته وفعالياته — في متحف التاريخ الطبيعي الذي تجده في بعض الحيور . ويبهجني احياناً ان ازور الحير في بعض البلدان اراقب حيواناته الكثيرة

● القسم الأول من دراسة عميقة طريفة في اللغة العربية وحياة المجتمع العربي القديم بعث بها الينا من «بكين» مع تحية للمعرفة ، المفكر العربي **الكبير الاستاذ عبد الحق فاضل** ، سفير الجمهورية العراقية في الصين .

المختلفة ، وأقضي بعض الوقت في متحفه للتاريخ الطبيعي ، كما يبهجني ان اراقب المفردات اللغوية في المعجم ادرس تطورها في حياتها ، وتنقلها من معنى الى معنى ، وارتفاع مكانتها الاجتماعية الى العلى حينا ، وسفولها الى الحضيض حيناً ، وموتها واندثارها حينا . وسأعرض للقارىء الكريم في هذا الفصل طرفاً من بعض ما رأيت .

ان كنت قد دخلت دار فلاح يعيش مع بهائمه تحت سقف واحد فقد لحظت اشياء منها الرائحة الحيوانية التي لاتطيب لك . ولكن الفلاح نفسه،صاحب البيت ، لايكرهها ، ولايلحظها، لأنه نشأ عليها وألفها مع الزمن ، بل انه ليفتقدها اذا فارقها أمداً ، ويشتهيها .

ذلك شأن **« الآثار الحيوانيـة »** في لغتنا العربية . فان أجدادنا الذين خلقوا لنا هذه اللغة الرائعة كانوا قومـاً بداة خالطوا الناقة والفرس والشاة ، كما نخالط نحن اليوم السيارة والراديو والثلاجة . ونحن بين حيواناتنا الآلية هذه نتوهم أننا بمنجاة من معايشة الحيوانات الطبيعية لاننا لانجد البهائم تساكننا في بيوتنا . اننا لانعيش مع حيواناتنا حقاً ولكننا نعيش مع حيوانات اجدادنا — بل اننا لانشعر الى اي حد تعايشنا هذه البهائم والدواب ، وتخالطنا ، وتتنفس معنا ، وتتغلغل في صميم حياتنـــا العقلية والفنية والاجتماعية — عن طريق اللغة . ولابد ان الاجانب الذين يتعلمون لغتنا يلحظون مالانلحظ من كل ذلك ، لاننا نحن قد ألفنا كل ذلك من طفولتنا .

على ان بعض مفردات اللغة قد ابتعدت كثيراً عن أصلها الحيواني فلا يـكاد يميزها حتى الغريب.

وسأذكر فيمايلي طائفة من المفردات الحيوانية في لغتنا — على سبيل المثال لا الحصر — مبتدئاً بالبسيط القريب المأخذ الصريح الدلالة ، ومتدرجاً الى المعقد الذي لايتأتى رده الى اصله ومتابعته في تطوره إلا بشيء من الروية وإعمال الفكر .

والذي اعتمدت عليـــه في هذا البحث هو أن لكثير من الالفاظ العربية معاني مختلفة ، حاولت ان أرتبها ترتيباً زمنيـــاً ، اي بحسب تاريخ نشوئها ، مستعيناً على ذلك بالاستنتاج وقرائن الحال .

وسيرى القـــارىء ان لبعض الالفاظ قيمة آثارية كبيرة تساعد على تفهم احوال العرب الغابرين وشؤونهم المعاشية أو الاقتصادية او الاجتماعية ، مما افلت من ذاكرة التاريخ . وهذا يجعل هذه الالفاظ أشبه باللقى التي يحتفرهـــا المنقبون ويستنطقونها . وسنرى ان بعض الالفاظ القاموسية أنطق من بعض اللقى الآثارية ، وان المنقبين الآثاريين اجدر بالاهتمام بهـــا من الباحثين اللغويين .

النير (وزان الفيل) :

يقال **نير الذل ، ونير العبودية ، ونير الاستعمار** (وكل هذا قد حطمته ثورة ١٤ تموز) (١) . وقل من القراء من يعرف ماعسى أن يكون هذا النير الذي اقترن بكل معنى مكروه ... **انه الخشبة المنحنية التي توضع على رقبة الثور** حين يشدونه الى محراث أو عجلة . فالتشبيه كما ترى مناسب تماماً .

الكرة (وزان الجرة) :

يقال **اعاد عليه الكرة** ، اي راجعه ثانية . **وأصلها من رجعة الحصان في المبارزة بعد فراره** . ومنه قيل « **الكر والفر** » . ومنه قول امريء القيس في جواده :

مِكَرٍّ مِفَرٍّ ، مقبل مدبر ، معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل !

ويروى عن علي بن ابي طالب (عليه التحية) انهم سألوه في احدى الحروب ان يعطوه جواداً كريماً بدلاً من بغلته ، فقال لهم : « **انا لا أكر على من فر ، ولا أفر ممن كر** فبغلتي تكفيني ! »

يحدوه الى الأمر :

نقولها بمعنى يدفعه أو يحفزه اليه . وما أكثر ماقيل : **يحدوني الامل** .

واصل الكلمة من **الحداء** (وزان الفؤاد) **وهو غناء الراعي** (الجمّال) حين يستحث إبله على السير . ثم قالتها العرب بمعنى الحث للانسان أيضاً . وما أكثر ما استعاروا للانسان من صفات الحيوان ولاسيما الابل والخيل . وقد قال الشاعر راثياً يخاطب المتوفى :

« **ماذا حدا بك** فاعتزمت رحيلا ؟ ! »

قصب السبق :

يقال : « فلان **احرز قصب السبق** » اي فاق أقرانه . والأصل ان العرب كانوا يعينون لشوط سباق الخيل نهاية بعيدة لاترى من مكان الانطلاق ، وكانوا يركزون في تلك

---

(١) كتب هذا البحث قبيل الثورة العراقية ، ولهذا وردت فيه غمزات قليلة تمس العهد البائد وحكامه من باب النقد المستتر .

النهاية قصبة خاصة ، فاذا انطلقت الخيل بالمتسابقين وقف الشاهدون ينتظرون . حتى تغيب الخيل عن العيان . فمن سبق اقتلع القصبة وعاد بها ليعرفوا أنه السابق .

وصرنا نقول اليوم : احرز قصب السبق في الكيمياء مثلا ، اوالشعر او **الانتخابات** . . وليس هناك سباق ولاقصب .

الشكيمة (وزان العزيمة) :

يقال فلان « **قوي الشكيمة** » اي صعب المراس لاينقاد ـ تشبيهاً له بالدابة التي تأبى على الشكيمة فلا يسلس قيادها .

والشكيمة هي الحديدة في اللجام تعترض فم الحيوان . وما سمعت أن احداً غضب لتشبيهه بالدابة المتأبية ، وانما العادة ان يزهى الرجل اذا وصف بقوة الشكيمة لانها من نعوت المديح للانسان ، وان كانت في الحقيقة من عيوب الخيل .

الكبح (وزان الفتح) :

يقال : « **كبحت جماحه** » اي صددت اندفاعه ووقفته عند حده . وأصل استعماله للفرس الجموح حين يسيطر عليه راكبه باللجام . فاذا خطر لك ان تقول ذلك عن شخص بعد الآن فلا تذكره بالخيل ، لان جماح الفرس لايكبحه الا راكبه ، وانت لم تقصد ان الشخص المعني يصلح للركوب ، او انه لايصلح للركوب الا باللجام .

الزمام (وزان النظام) :

يقال **زمام الامور** ، اي مقاليدهـا ، وجمع الزمام **أزِمّة** (وزان الاجبة) .

أصـل « **الزم** » ربط فم الكيس او القربة . ومنه : « **زموا البعير** » اي ربطوه من انفـه ليسهل قياده ، و «**الزمام**» **هو الحبل الذي يقاد به** وقد قال امرؤ القيس يروي لنا ماجرى له مع « احداهن » حين كان راكباً معها بعيرها :

تقول وقد مال الغبيط بنـا معا : « عقرت بعيري ياامرء القيس ، فانزل ! »
فقلت لها : «سيري ، **وأرخي زمامه** ولا تبعديني عن جناك المعلل ! .. »

وقد استعير الزمام للمعنويات كما رأينا ، فقيل : **اخذ بزمام الحديث ، وتقلدوا ازمة الامور** ، وصرنا نقول **ازمة السياسة** ..

العنان (وزان النضال) :

يقال : « **أطلق لغضبه العنان** » ، والمعنى واضح . **والعنان رسن الدابة ، أو سير لجامها** . وقيل بدء السباق مثلاً يكبح الراكب جماح فرسه المتحفز بسحب عنانه، فاذا أعطيت اشارة الانطلاق **أرخى الراكب له العنان** فيندفع يسابق الريح ، او يسابق الافراس الاخرى على الاصح .

ومعلوم انه لايطلق اويرخي عنان الدابة الا راكبها ، كما هي الحال في كبح جماحها .فاذا أحببت ان تستعير هذا التعبير لشخص فعليك ان تدعو الله الا يفطن لاصل المعنى !

وقديماً استعارت العرب العنان لمعاني اخرى ، فقالوا : « **طويل العنان** » اي السرى الشريف ، وقالوا : « **هما يجريان في عنان** » بمعنى انهما صنوان في المكرمة . وما زلنا نستعمل « **الأعنة** » بمعنى الأزمة للامور والسياسة .

الحبل والغارب :

يقال : « **ألقى حبله على غاربه** » ، اي تركه يفعل مايشاء. **والغارب هو الكاهل** . فاذا اريد تسريح الدابة لأسم ما ألقي رسنها على كاهلها لكيلا يعوقها في السير ، فلتسرح وترعى على رسلها . فأصل المراد بالقاء حبل الرجل على غاربه تشبيهه بالدابة المسرحة.

المضمار (وزان المسمار) :

هو الميدان والمجال . يقال : « **فلان لانظير له في هذا المضمار** » . ويقال **مضمار العلم ، ومضمار الادب** ، وغير ذلك . و « **المضمار** » **في الاصل ميدان الخيل** .

ومعلوم أن من اشرف صفات الخيل « **الضمور** » ، فكانوا من أجل ذلك « **يضمرون** » افراسهم بالترويض ، اي يركضونها . وقد سموا الارض البراح التي يضمرون الخيل فيها « المضمار » . ثم اطلقوا المضمار على كل مكان تركض فيه الخيل ، لغرض **التضمير** او لاي غرض آخر ، ثم استعيرت الكلمة للمعنويات .

المجال (وزان المنام) :

هو **الفسحة والمكان** . يقال : « **لامجال المناقشة فيه** » اي لامتسع لها . وصار يقال : **المجالات العلمية** والفنية ، « **والمجال الحيوي** » وما الى ذلك .

أصلها من **الجول** (وزان القول) **وهو الجماعة من الخيل او غيرهـــا** من الانعام . ثم أصبح بالخيل أخص لكثرة « **جولانها** » بالقياس الى غيرها من الحيوان ، ومن ثم أطلق « **الجولان** » على المكان الذي « **تجول** » فيه ، وهو الميدان او المضمار .

ويقال « **يصول ويجول** » لاقتران الصول ، وهو الهجوم على القرن المبارز ، بالجول اي المحاولة من كر وفر ، حتى يتمكن احد المتبارزين من قريعه .

والغريب ان « **الجول** » مازالت تعني لدى اهل الموصل : الجماعة من الماشية .

الغبار (وزان المراد) :

يقال : « شاعر **لايشق له غبار** » اي قدير لايجارى ، او لايبارى . والمجاراة من الجري ، والمباراة من بري السهام . والمعنى انه لايسابق في الجري أوبري السهام .

والمقصود من **شق الغبار** تشبيه الممدوح بالفرس السريع يثير عند ركضه غباراً يبلغ من كثرته وكثافته ان يعجز سواه عن ان يشقه ليلحق به .

الغرة (وزان الدرة) :

يقال : « **يوم أغر** » اي حافل ومبارك ، و « **جريدة غراء** » اي زاهرة .

وأصل **الغرة بياض في جبهة الفرس** ، ثم استعيرت لمطـلع كل شيء . وقالت العرب : « فلان غرة القوم » بمعنى شريفهم ، و « غرة الشهر » اي الليالي الثلاث الاولى منه . ولا يزال كتـــاب يقولون : ان هذا اليوم « **غرة في جبين الدهر** » ، تشبيهاً للدهر بالفرس الآنف الذكر .

الحلبة (وزان الوثبة) :

هي بفتح الحاء ، وينطقها الاكثرون بضمها خطأ ، وهي تعني البـاحة والساحة ، مثل

حلبة المسرح ، وحلبة الملاكمة ، وحلبة المباراة . ويقـال من باب المجاز : حلبة السياسة ، وحلبة المجد ، وحلبة الادب .

أصل « الحلبة » هو المرة الواحدة من حلب الشاة او النـاقة . والظاهر ان العرب مافتئوا يستعملونها بهذا المعنى حتى استعـاروها بعد ذلك لامور اخرى في حياتهم البدوية بمعنى الوجبـة الواحدة ، او الشوط الواحد ، من كل شيء . ومن ذلك انهم استعملوا كلمة الحلبة بمعنى الدفعة او الركضة الواحدة من الخيل في الرهان خاصة . وقالوا للذم : « **فلان يركض في كل حلبة** » اي يحشر نفسه في كل مقام ، او المدح « **يجوي في كل حلبة من حلبـات المجد** » . ومن كثرة استعمالها بمعنى الركضة الواحدةمن الخيلاستقر في أفهام الاجيال اللاحقة أن الحلبة هي المكان الذي تجري فيه الخيل ، فصارت تعني الميدان ، شأنها في ذلك شأن المجال والمضار .

اما الحلبة (وزان الهدبة) بضم الحاء ، فهي الحب المعروف من التوابل .

الدر (وزان الشر) :

يقال : « هذا مشروع يدر ارباحاً طائلة » . ويقال : « **انه يستدر عطف حبيبته** ، او رئيسه » .. والمعنى في كلا القولين معروف . وأصل الكلمة من « **در اللبن** » أي كثرته وغزارته . وقديماً قالوا من باب الاعجاب : « **لله دره** » ، اي ماأحسن لبنـه ! والظاهر انهم يقصدون اللبن الذي أرضعته إياه امه ، لااللبن الذي تدره نعاجه . وقالوا من باب الدعاء بالشر : « **لادر دره** » . . وقصدهم هنه المرة لبن ماشيته ،يتمنون له انقطاع الرزق.

التسنم (وزان التنعم) :

يقال : تسنم **كرسي الوزارة** ، وتسنم **ذرى المجـد** . واصل « **التسنم** » هو تبوء « **سنام** » **البعير** ، اي ركوبه . ومن حق راكب المجـد وراكب الوزارة ان يتيه اعجاباً بنفسه فان مكانته ترفعه على هـام الناس كأنه قد تسنم قمة البعير .. (كتب هـذا في العهد البائد لوزراء العهد البائد ، فقد كان بعضهم يشمخون بانوفهم لمجرد تسنمهم بعير الوزارة الذي وصلوه لخصال فيهم توجب على الحر ان يشمخ عليهم بأنفه من اجلها .)

الرُّمّة (وزان القوة) :

يقال « **اخذ الشيء برمته** » و « **قرأ الكتاب برمته** » أي بأجمعه .
و « **الرُّمَّة** » **هي القطعة من الحبل البالي** . ويبدو أن أصل المعنى كان قولهم : « **أخذ الدابة برمتها** » اي مع حبلها الذي كانت مربوطة به ، ولعل قصدهم ذم الدابة والزراية بها ، لان الحبل البالي لاتربط به كرائم الدواب . وصرنا نقول اليوم : « **وافق اعضاء اللجنة على الاقتراح برمتهم** » ، دون أن نقصد ان احدهم مربوط بحبل بال او جديد ، أو يخطر لنا ان للامر علاقة بالحبال او الدواب اصلا .

البكرة (وزان الثورة) :

يقال : « قضى عليهم الحريق **عن بكرة أبيهم** » أي بأجمعهم . وهو خطأ ، والصواب : **على بكرة ابيهم** . والشائع على الالسنة ضم باء البكرة فينطقونها على وزن (السمعة) وهو خطأ أيضاً ، والصواب فتح الباء من وزن (الثمرة ، أو البقرة) .

و« **البكرة** » **العجلة المستديرة المشقوقة التي يجري عليها الحبل** . وأشهر بكرة كانت لاعراب البادية هي بكرة الدلو فيما يبدو . اما البُكرة ، بضم الباء ، فهي الصباح الباكر . يقال : **بكرة وأصيلا** ، أي صباحاً ومساء .

النهل (وزان السهل) :

هو **السقية الاولى للأبل** ، فاذا سقوها ثانية فذلك العلل (وزان الطلل) .

والدنيا حظوظ ، فقد بقيت « العلل » تعني الشرب والسقي وان كانت قد ارتقت من شرب الابل الماء الى شرب الندماء الراح . اما « **النهل** » فقد ارتفع شأنها فصار ابناؤنا « **ينهلون** » **من أفاويق العلم** ، واحيانا من ينابيع الغرام . وصارت **المدارس** « **مناهل** » العلم والادب . ولولا الحظ مارأينا مثل هذا التفاوت المجحف بين السقية الاولى والسقية الثانية .

المرحلة (وزان المكتبة) :

هي الفترة او الطبقة او الدرجة ، **كالمرحلة التاريخية** ، **والمرحلة الحضارية** ،

والمرحلة التطورية ، او الفكرية . وأصل « **المرحلة** » عند العرب **المسافة التي يقطعها المسافر في يوم** . وهي من « **الرحْل** » (وزان الفحل)، وهو **مايوضع كالسرج على البعير** ، وجمعه رحال (وزان البغال) .

وقالوا : فلان « **يرحل** » **البعير** ، بمعنى يشد الرحل عليه . ولما كان شد الرحل يعني التهيؤ للسفر ، فقد صار بمرور الزمن يعني السفر ، فقيل : « **رحلوا** » بمعنى سافروا ، بينما أصل المعنى انهم « **شدوا الرحال** على الابل تأهباً للسفر » ومازلنا نقول : « **شدوا الرحال** » بمعنى سافروا . **واشتقوا الرحيل والارتحال والترحال والترحل**، بمعنى السفر والنقلة .

والرحّال (وزان الطيار) صانع الرحال ، او المترحل الكثير التنقل .

الغنيمة (وزان الحبيبة) :

هي **الكسب بلا مقابل** وكانت تطلق على المنهوب في غارة او قتال . ومازلنا نقول: « **غنائم الحرب** » جرياً على المذهب البدوي في حق المنتصر في النهب . ومنها « **الغنم** » (وزان البؤس) ، و**المغنم** (وزان المكتب) . **وغنمت الشيء** : فزت به . **واغتنمت الامر** : انتهزته . ومن ذلك **اغتنام الفرصة** .

واظن هذا كله من **الغنم** (وزان العمل) ، فقديماً قالت العرب : « **تغنّم** » بمعنى اتخذ لنفسه غنما ، مثل « تأبل » أي اتخذ إبلا . ويبدو أن الغنم كانت اكثر شيء تعرضا للنهب ، او بالاحرى أسهل شيء على اللص ان ينهبه ، فما يخلو اعرابي او اعرابية من شاة ، على حين ان الابل مثلا او الخيل لايملكها الا ذو ثراء . ولعلهم قالوا أول الامر : ان فلانا (اللص) ذهب يتغنم ، بمعنى انه ذهب يتصيد الغنم . وقالت العرب : **اغتنم الرجل ، بمعنى سرق غنما** . فلما ثبت هذا المعنى لهذه اللفظة صاروا يطلقون الاغتنام على كل نهب ولو كان فيه ابل او غير ذلك من نعم ومتاع ، أو لم يكن فيه غنم أصلا . حتى لقد صرنا نغتنم الفرص اليوم دون أن يخطر لنا اننا بذلك نتهم أنفسنا بسرقة الغنم .

الرعاية (وزان الحماية) :

يراد بها **العناية غالباً والحفظ او الحرمة أحياناً** . ومن ذلك « **رعاية الاطفال** »

اي العناية بهم ، و « **رعاية العهود** » اي الحفاظ عليها ، و « **مراعاة القوانين** » اي احترامها والالتزام بأحكامها . ويقال : اقيمت الحفلة « **تحت رعاية** » فلان، والأصح برعايته . كذلك اشتقوا من هذه المادة « **استرعى نظره** » «اي استلفته »و « **الرعية** » (وزان القضية) معناها معروف ، وكانت تطلق على المفرد والجمع ، وقد جمعها المتأخرون على « **رعايا** » .

والأصل هو « **الرعي** » (وزان الشقي) اي سياسة الماشية واخذها الى «**المرعى**» والمحافظة عليها . والعرب امة بداوة تقوم معيشتها على الماشية فلا جرم ان يكون للرعي عندها شأن في حياتها . ومن اهميته عندهم شبهوا الحاكم بـ « **الراعي** » والناس **بالرعية** اي **الماشية** « **المرعية** » ، لما في الرعي من المسؤولية الخطيرة وحسن القيام على شؤون الرعية . ولذلك قال النبي يذكرهم بمسؤولية المرء عن ذويه : « كلكم راع ،وكل راع مسؤول عن رعيته » .

ومن الرعي اشتقت « المراعاة » بمعنى المراقبة ، لان الراعي يراقب ماشيته حماية لها من الاخطار . فالرعي يقوم على ركنين : المراقبة والحماية . ثم ضعف معنى المراقبة في بعض التعابير مثل « **رعاية الذمام** » فالمقصود هنا هو الحفاظ بالدرجة الاولى لا المراقبة . وانعدم معنى الحماية في تعابير اخرى مثل قول الشعراء المدنفين انهم « **يرعون النجوم** » فالمقصود هنا المراقبة ، لا الحماية !

الفقرة (وزان الشعرة) :

هي العبارة او الجملة من الكلام . واذا كان الكلام مؤلفاً من أجزاء مرقمة سمي كل منها فقرة ، فيقال « **الفقرة الثالثة** » من الموضوع .

وكثيراً ما تقسم المادة من القانون او المعاهدة فقرات :« **الفقرة ب** من المادة الخامسة » مثلاً .

وأصل « **الفقرة** » **عظم خرزة الظهر من «العمود الفقري»** . وكان العرب يطلقون الفقرة على اجود بيت في القصيدة . وأحسبهم كانوا في اول امرهم يسمون كل بيت من القصيدة فقرة ، لان القصيدة تتألف من الابيات كل يتألف صلب الظهر من الفقرات ، ثم خصوا الفقرة بأجود بيت ، ثم اطلقوها على المختار من كل كلام . وصارت على عهدنا تطلق على المقتبس من كل كلام ، سواء أكان أحسنه ام أسوأه .

المتن (وزان البطن) :

هو **النص من الكتاب**، اى مايبقى من الكتاب اذا حذفت الحواشي والشروح . وأصل « **المتن** » **من الحيوان هو ظهره** . واشتقت العرب فعل « **متن يمتن** » (وزان كرم يكرم) بمعنى « صلب » اى صار قوياً كفقار المتن . ويبدو ان منشأ هذا هو ان العرب كانت تتخذ الظهر مقالاً للشدة والقوة لأنه اصلب شيء تمسه اليد من جسم الشاة عند جسها لمعرفة سمنها من هزالها . يدل على هذا اشتقاقهم الصلابة أيضاً من « الصلب » (وزان العذر) وهو الظهر أيضاً . وبعد ان رسخ معنى القوة والشدة للمتن اشتقوا منه « **المتانة** » فقالوا : **حبل متين ، وثوب متين ، ورأي متين** ، وقال المحدثون **خلق متين** ، ايضاً .

وللظهر صنعة اخرى غير الصلابة هي تحدب شكله ونتوؤه ، فسمت العرب في غابر عهودها ما ارتفع من الارض ـ اي ما اشبه شكله شكل الظهر منها : متن الأرض .

الفريصة (وزان الحقيقة) :

يقال : **ارتعدت فرائصه** رعباً . والمعنى واضح سوى أن أكثر الذين يكتبونها او يقرؤنها لايعرفون ماهي **الفريصة** . انها **اللحمة بين الجنب والكتف** . وما احسب احداً من قائلي هذه العبارة او سامعيها احس يوماً برعدة في جلدة فريصته خاصة ، من الرعب . فان المرء اذا ارتعد ارتعدت يداه او ركبتاه او اسنانه ، او كل بدنه . ولكن المعنى مستعار من **فريصة الفرس** فيما يظهر . والذين عاشروا الخيل لحظوا من غير ريب ان جلدة في جنب الفرس ترتعد فجأة في بعض الاحيان ارتعاداً شديداً ثم تقف . وقد استعارها العرب لرعدة الخوف لأنها أبين رعدة للعين واقواها .

الزميل (وزان الزئير) :

هو الوصيف ورفيق المهنة ، كما هو معروف ، ومنه **الزمالة والمزاملة** ويتندر بعضهم فيسمون الزميل « **الزمال** » اي الحمار بالعامية البغدادية ، وما دروا ان **الزميل والزمال من مادة لغوية واحدة** حقاً .

وأصل الكلمة من « **زملت الدابة** » أي **مشت مسرعة كأنها تضلع من نشاطها !** ثم صارت « **الزاملة** » تطلق ـ من باب التدبيج فيا يخيل لي ـ على الدابة من الابل وغيرها يحمل عليها . واشتق العرب « الزاملة » منذ القدم بين الشخصين فقالوا « **تزاملا** » بمعنى تعادلا على دابة واحدة ، اي ان كلاً منهما ركب على جانب من المحمل . فزميلك في الاصل من ركب معك على بعير واحد .. من الجانب الآخر !

ومن الطريف ان الحمار يدعى في الايطالية Somaro ، وهي مقتبسة من العربية (البغدادية) في اكبر الظن .

و « **الزُّملة** » (وزان النملة) كانت تعني عند قدامى العرب الجماعة والرفقة . وما زال اهل الموصل يستعملون كلمة الزملة . ولكنهم لايطلقونها على الجماعة ، بل على الزاد تأخذه الجماعة معها الى النزهة خارج المدينة .

القيد (وزان العناد) :

يقال : فلان سهل القياد ، أو **سلس القيادة** والمعنى واضح . ويقال : **أسلم القوم قيادهم** الى رئيسهم ، اي طاوعوه وتابعوه . و « **القياد** » او **المقود** (وزان المبرد) هو رسن الدابة « **تقاد** » به . وما سمعنا ان احداً يغضب إذ قيل له سهل القياد ، لانه لايخطر له انه يشبه بالدابة المطاوعة .

وأصل « **القود** » و « **القيادة** » سوق الدابة ، وهو الاخذ بزمامها من الامام ، اما السوق والسياقة فحثها من ورائها على السير . وقد سمي « **قائد السيارة** » سائقاً مع انه لايحثها من ورائها ولا من امامها ، بل يدبر امرها من داخلها .. والاولى ان يسمى « **قائداً** » لولا ان القيادة استعيرت لقادة البشر ، في الجيش والسياسة ، وبقيت السيارة تساق لانها أشبه بالدواب .

ومن القود اشتق « **القيد** » يوضع في رجل الدابة اوالاسير . ومنه **القيد بمعنى السجل** ، وهو من وضع المتأخرين . ومنه « **القواد** » الذي « **يقود** » **الى الفاحشة** .

العظيم (وزان الفظيع) :

يقولون اذا رأوا **متعاظماً** قد ذهب بنفسه : « **العظمة لله !** » وما اكثر

المتعاظمين ، وما اكثر ما تستعمل العظمة في زماننا لغير الله . فهذا **سياسي عظيم** ، وهذا **اديب عظيم** وقد اقتصرت بعض الصيغ على استعمالات خاصة ، فقيل الامير او الملك « **المعظم** » يقولها بعض العرب لملوكهم وامرائهم (وقد اندثرت في العراق بعد ثورة تموز) . والعظمة لقب السلاطين فيقال « **عظمة السلطان** فلان » . و « **الامام الاعظم** » يقولها العراقيون خاصة للامام ابي حنيفة . ومن هذه التسمية سميت ناحية « **الاعظمية** » والعامة تسميها « **المعظم** » وتبعاً لهذا سموا احد احياء بغداد : « **باب المعظم** »

واصل كل هذا فيما اظن هو « **العظم** » (وزان الفحم) ، **وهو المادة الصلبة في جسم الحيوان** فقد قالت العرب من غابر عهودها « لحيم » بمعنى كثير اللحم ، و « شحيم » بمعنى كثير الشحم ، و « بدين » بمعنى كبير البدن . ولابد انهم قالوا « **عظيم** » **بمعنى كبير العظام** في أول الامر ، ثم تحول المعنى من الكبر المادي الى الكبر المعنوي ، مثل الجليل التي كان اصل معناها « الضخم » فصارت بمعنى المحترم . وقد ظل العرب يقولون « العظيم » بمعنى الكبير حجماً الى عهود متأخرة ، بل الى اليوم ، كقولهم : عظيم الهامة ، و**عظيم الجثة** ..

الفحل (وزان الوحل) :

« **فحول الرجال** » : ذوو القدرة والتفوق منهم . وقديماً قالوا « فحول الشعراء » بمعنى المجيدين المبدعين منهم ، ولاسيما ذوي السلاطة والاقذاع من الهجائين . واصل « **الفحل** » **الذكر من كل حيوان** واكثر ما استعملته العرب لفحل الابل ، **فاذا اطلقت كلمة « الفحل » اريد بها البعير الذكر** . والفحل الكريم أجل شيء عند الاعرابي ولهذا استعاروا الكثير من صفاته الحسنى لكرام الرجال . وبالرغم من ان **فحول الابل** مهما نجبت فكرمت صفاتها وسمت سجاياها لم تعرف بتفكير او ابداع ، وانما عرفت بقوتها وجلادتها ، فان العرب لم يصفوا بالفحولة قادتهم وشجعانهم ، وذوي البأس فيهم ، وانما وصفوا بها اهل الفكر والمنطق ، فلم يقولوا فحول القادة ، وفحول المدائين ، وفحول الاكالين .. **بل قالوا فحول الشعراء ، وفحول الكتاب ، وفحول العلماء ، وفحول الفقهاء** ...

وان كانت صفة « **الفحولة** » لم تكن من ابرز مزايا هذه الفئة من الرجال ، في يوم من الايام . ولعل هذا من آيات تقديرهم لمزايا العقل وتفضيلهم اياها على مزايا القوة !

وقد اشتقوا من الفحولة « **الاستفحال** » فقالوا : « **استفحل الامر** » اي تفاقم فلم يقدر على اصلاحه ، كفحل الابل اذا هاج فلم يقدر عليه .

واما « **الفحلة** » من النساء فهي في عرف الاقدمين المرأة المسترجلة ، لا بقوتهـا وجدارتها ، ولكن بسلاطة لسانها وسوء أدبها . فاستفحالها في لغتهم كهياج البعير واستفحال الكوارث يعني التفاقم والسوء . ولا زال اهل الموصل يقصدون نفس هذا المعنى اذا اطلقوا لفظة « الفحل » على البنت ، ولكنهم لايطلقونها على الكهلات والعجائز مهما ساء أدبهن .

اما اذا ارادوا ــ اي العرب الاقدمين ــ وصف المرأة بالفحولة من باب المديح لبراعتها في شن حرب او تدبير أمر قالوا انها قد « **تفحلت** » فهي « **متفحلة** » !

الارغاء والازباد (وزان الاحسان) :

يقال : فلان **أرغى وأزبد** ، اي غضب وزمجر . وهي من « **رغا البعير رغواً** » أو « **أرغى إرغاء** » اي صاح ، و « **أزبد إزباداً** » اي أخرج من شدقـه « **الزبـد** » (وزان الفرس) . ولمـا كان « إرغاء » البعير ــ اي صياحه ــ مصحوباً بـ « الزبد » كثر عند العرب ذكر **الارغاء والازباد** معاً ، حتى خلطوا بين المعنيين وتوهموا ، من غابر عهودهم ، ان الارغاء والازباد شيء واحد ، **واستعملوا « الرغو »** و « **الارغاء** » بمعنى « **الازباد** » ، فقالوا **رغى اللبن وأرغى** ، بمعنى **أزبد** اي علاه الزبد (بفتح البـاء) وهو الرغوة . ومن ذلك عندنا « **رغوة الصابون** » .

الزبدة (وزان الشهرة) :

يقال : « **زبدة الموضوع** » اي خلاصته ، « **وزبدة الاصدقاء** » اي صفوتهم من « **الزبدة** » ، أو « **الزبد** » (وزان الخبزة او الخبز) واصل المعنى خلاصة اللبن . ومنه « **زبيدة** » زوجة الرشيد ، سماها المنصور بذلك عند ولادتها لبياض بشرتها .

ويخيل لي ان العرب توهمت ان زبدة اللبن هي تجمع رغوته اي زبده (بفتح البـاء والزاي) لان كلا من الزبد (وزان البلد) والزبد (وزان الشكر) ينجم من مخض اللبن ، اي (خضه) . يدل على هذا انهم استعملوا « **التزبيد** » لكلا المعنيين فقالوا : « **زبد اللبن** »

(بتشديد البـــاء) بمعنى علقة الزبدة ، و « زبد البعير » بمعنى أخرج من شدقه الزبد (بفتح الباء) .

الحقيبة (وزان الحبيبة) :

اول مايخطر على البال عند سماع الكلمة « **حقيبة المسافر** » ، وهي الصندوق الذي يودعه ثيابه ، ثم « **حقيبـــة السيدات** يحملنها ويودعنها مالذ وطاب من ادوات الزينة والأناقة .. وكذلك **حقيبة الطبيب والمحـامي** وغيرهم .

و « **الحقب** » (وزان العصب) له اكثر من معنى . ويظهر ان اصل معانيهواولها هو « **الحزام** » **الذي يلي** « **حقو** » **البعير** . اقول هذا **لقرب لفظ** « **الحقو** » **من** « **الحقب** » وما اكثر ما اشتقت العرب من اسماء وصفات وافعال من اسماء الاعضاء . قالوا « **حقبت البعير** » **اي شددت حقويه** . وقالوا « **احتقبت المرأة** » **اي شدت النطاق على حقويها** . ومن ذلك ايضاانهم اشتقوا « **الحقاب** » (وزان الحجاب) لهذا النطاق الذي تشده المرأة على حقويها تعلق به الحلى . واظن حقاب المرأة هنا هو الذي اعطى الكلمة معنى الجمع والضم ايضا ، لانها تجمع فيه حليها واعلاقها ، فصـــار « **الاحتقاب** » يعني جمع الاشياء او ادخارها . ولأمر ما صار الاحتقاب يعني الارداف (وزان الاحسان) ايضاً ، بمعنى ان يضع المرء الشيء وراء ردفه . وربما كان هذا ايضاً من حقاب المرأة ، لانهـــا اذا اكثرت من جمع الاشياء وحشرها في حقابهـــا الصغير حتى جاوزت الحد ـ وهي كثيراً ماتفعل ذلك ـ لم يعد في امكانها شد هذا الحقاب وقد اصبح ثقيلاً ضخماً ، على حقويها فتردفه على المطية خلفها . فاذا انت « **احتقبت الزاد** » كان المعنى انك جمعته او اردفته خلفك على مطيتك ، اما اذا قالت المرأة ذلك فالاغلب انها تقصد كلا المعنيين !.

ثم اشتقت العرب « **الحقيبة** » بمعنى مايحمله الراكب خلفه من زاد او متـــاع . وما ابسط ذلك الزاد او المتاع البدوي اليسير اذا هو قيس بما تضم حقائب النساء والرجال اليوم من كل غريب من مرآة وحمرة وملقط وغيرها من اسلحة الحرب ، اعني الحرب بين المرأةوالرجل بواسطة التجميل والتأنق .. او الحرب بين الخصوم والغرماء واسلحتهـــا في حقيبة المحامي .. او ادوات المعالجة او الفتك في حقيبة الطبيب .

الوارد والصادر (وزان الغاشم):

يقال أحصت عصابة اللصوص « **وارداتها وصادراتها** » أي أرباحها المسروقة ونفقاتها من رشوات يدفعونها لاولي الامر ، وما شابه ذلك (كذلك كانت الحال في العهد البائد) .
وتقوم الميزانيات ، ميزانيات الدول والافراد على **معادلة « الصادرات والواردات »** اي الدخل والخرج . وثمة « **سجلات الصادرة والواردة** » وهي الدفاتر التي تدون فيها عناوين الرسائل مع ارقامها وتواريخها . واشتق من **الصدور والورود** كذلك «**التصدير والتوريد** ، او **الاستيراد** » ، و « **المصدر والمستورد** » بصيغة الفاعل او المفعول ـ في عالم التجارة .

وقيل : « أورد » في كلامه العبارة الفلانية ، اي أدخلها . وقال الحقوقيون : « هذا **اعتراض غير وارد** » بمعنى لامحل له فهو غير مقبول .

وقالوا : « صدرت » **المجلة** بمعنى الدخول ، و « مصدر » **البضاعة** بمعنى البلد الذي صدرت عنه ، وهي أفصح من قولنا نحن العرب « منشأ البضاعة » . وبالمناسبة ، انهم يسمون البلد الذي تؤول اليه البضاعة « المقصد » وهو صحيح أيضاً .

واشتق العرب « **المصادرة** » بمعنى الاستيلاء على المال من قبل الحكومة ، وكان العباسيون يعبرون عن ذلك بقولهم « استصفاء المال » .

ومرجع كل هذا الى قول العرب الاقدمين : « **وردت الدابة الماء** » اي ذهبت اليه لتشرب . و « **صدرت عنه** » اذا انصرفت بعد الشرب . ولعل **ورد الدابة** (وزان قرد) **وصَدَرَها** (وزان قمر) لم يكونا اصل هاتين اللفظتين ، ولكن العرب كانت في جاهليتها اكثر ماتستعمل **الورد والصدر** في هذا المعنى ، أو فيما استعير من هذا المعنى ومن ذلك قولهم : **فلان يورد ولا يصدر** ، بمعنى انه يحسن الولوج في الامور ثم لايخرج أو لايحسن الخروج منها .

ويبدو لي أن **الصدر** (وزان القمر) **جاء من الصدر** (وزان البدر) لان الرائي يرى **صدر الدابة** عند عودتها من الماء بعد الشرب فيقول انها صدرت . واما اذا استدبرته

منصرفة الى الماء لتشرب فأحسب انه كان يقول اول الأمر : **انها دبرت** (وزان صدرت) ثم أصبحت الكلمة (وردت) بعد قلب وابدال .

الاذالة (وزان الاقامة) :

يقال : « **اذال حرمته** » اي انتهكها . **وأذاله اذالة ، أي اهانه** ، ولعل منها « **أذله اذلالا** » وهو كما يظهر من ذيل الحيوان ، أي ذنبه .

وكان العرب يستعملون الذيل بمعناه الأصلي طبعاً في اول الأمر ، ثم اشتقوا منه مع الزمن اشتقاقات . قالوا « **تذيل الفرس** » اذا حرك ذنبه من فرط النشاط . وقالوا «**ذالت الناقة**» اذا نشرت ذيلها على فخذيها . ومن ذلك استعاروا المعنى للنساء فقالوا : « **ذالت الجارية أو تذيلت** » اذا سحبت ذيلها اختيالا ، والمقصود **ذيل ثوبها** طبعاً ، لأنها لاذيل لها كما هو معلوم لدى الجميع . وكثيرا ما كان ولايزال يقال : « **فلان طاهر الذيل** » اي بريء نقي السيرة من الدنس ، والمقصود ذيل ثوبه أيضاً .

اما اشتقاق معنى الاهانة (الاذالة) فأغلب الظن ، بل أكاد أجزم أنه من الذيل أيضاً ، ولعله من ذيل الفرس خاصة . فكيف كان ذلك ؟ وما علاقة الذيل بالاهانة ؟

كانت « الاذالة » تعني إطالة الذيل ، او تركه يطول . قالوا : « **أذال ثوبه** » اى جعل له ذيلاً ، او اطال ذيله . ثم قالوا : « **أذال فلان فرسه** » بمعنى أنه لم يحسن القيام عليه . أستنتج من هذا أنه كان من عادتهم في غابر الدهر أن يقصوا ذيل الفرس الكريم أو يشذبوه ، ولذلك صارت إطالة الذيل تدل عندهم على اهمال الفرس أو سوء القيام عليه . بل انهم صاروا يقولون « اذال الفرس » اذا ادى إهماله الى هزاله ، ولو لم يكن للأمر علاقة بذيله .

ومن هنا أصبحت الاذالة ، وهي **اطالة الذيل ، تعني الاهمال** وقلة العناية بوجه عام . وانتقل المعنى الى البشر فصاروا يقولون ان الأب قد « **أذال غلامه** » اذا لم يحسن القيام عليه ، مع انهم لايقصدون بطبيعة الحال أنه قد أطال ذيل ولده ، أو لم يحسن تشذيبه . ومن هنا أيضاً كان قولهم « **أذال الرجل ماله** » **إذا** « **أهانه بالانفاق** » على حد تعبير المعاجم ، و « **أذال فلانا** » **اذا أهانه** بوجه ما .

اما « **ذيل الكتاب** » فلحق يضاف اليه ، و «**تذييل الرسالة**» إضافة او حاشية

تدرج في آخرها بعد ختامها . وكثيراً ما نقرأ في آخر الكتاب تعقيباً او خاتمة تحت عنوان « تذييل » أيضاً .

ولكن للذيل معنى عراقياً مستحدثاً لا تذكره المعاجم ولا تعرفه العرب في غير العراق ، وهو الطرد من الوظيفة ، وكذلك « **التذليل** » . وقالوا « **ذيلته الحكومة** » بمعنى عزلته ، وهذا الرجل « **مذيل** » اي مفصول أو مطرود ، و « **أصابه الذيل** » أو « **لفه الذيل** » اى شمله العزل .

وستحار الاجيال القادمة من غير ريب في فهم العلاقة بين ذيل الحيوان والاخراج من وظائف الدولة ، وسيخترع اللغويون قصصاً ممتعة اخترع اسلافهم أمثالاً لها في تأويل الكثير من الالفاظ والامثال . وتنويراً للاجيال القادمة نذكر لهم الحقيقة هنا — إن كانت شؤون اللغة ستبقى جديرة بالاهتمام والبحث لديهم — وهي ان الحكومة العراقية كانت قد اصدرت قانوناً لتطهير جهاز الدولة من الموظفين الفاسدين أسمته « **قانون ذيل قانون انضباط موظفي الدولة رقم (٤١) لسنة ١٩٢٩ رقم (٢٠) لسنة ١٩٣١** » . فقيل « **قانون الذيل** » اختصاراً لهذا الاسم الطويل . ثم كان ما كان .. مما تعرفونه .

الضالة المنشودة (وزان المادة المفقودة) :

يقال « فلان ينشد ضالته » . . ويفهمها ابناء جيلنا أنه يسعى وراء لبانته أو امنيته . و « **الضالة** » **عند اهل الجاهلية الناقة الضائعة ينشدها صاحبها** ، اي يسأل عنها هنا وهناك . ومازال اهل الموصل يقولون « ينشد » بمعنى يسأل . وقد صرنا اليوم نستعمل « **نشدان الضالة** » للتعبير عن كل منية يتوق المرء الى الفوز بها ، واكثرنا يجهل اصلها البعيري .

ولكثرة حدوث ضياع الناقة ونشدانها بين الاحياء والقبائل تطور المعنى على العادة وتشعب . والظاهر من خط سير اللفظة انه كانت لنشدان الضالة عند العرب حرمة خاصة ، وكان على الناس أن يصدقوا « **الناشد** » أو « **النشاد** » ، ويمحضوه النصيحة ويعينوه على بلواه في البحث عن كنزه المفقود ، اى ناقته . . فصار « **النشدان** » (وزان العصيان) — واصل معناه السؤال — يعني اكثر من السؤال . . صار يعني الترجي والاستحلاف . فقالوا « **ناشده** » بمعنى ترجاه واستحلفه ، ومن ذلك ظهرت « **ناشدتك الله** » اى أسألك ، او أستحلفك بالله .

ويبدو كذلك أنه نشأت فئة من الناس يسمون « **النشادين** » وهم الـــذين يحترفون « **نشدان الضوال** » ، فتخصصوا في المهنة وحذقوها . ولعل بعضهم كان يجني فيهـــا أرباحاً طيبة .

ونشأت فئة أخرى ، من المجرمين ، سموا « **بالناشدين** » يفتنمون مصائب النـــاس فما يسمعون بضلال ناقة حتى يطلبوها . وهكذا احترفوا طلب الضوال تطوعاً دون ان يكلفهم احد . ولكنهم كانوا يحتجزونها لأنفسهم اذا وجدوها ، ولعل بعضهم كانوا يدفعونها الى صاحبها اذا افتداها . ولعل قوماً آخرين كانوا يسرقون الأينق ويخفونها ، فاذا نشدها صاحبها زعموا له أنهم سينشدونها له اذا جعل لهم أجرا ، ثم يخرجونها اليه بعد ذلك .

ولا يحتقرن القــارىء الكريم سرقات البداوة هـــذه بالقياس الى سرقات الحضارة من المساحات الشاسعة من الاراضي والالوف المؤلفة من الدنانير ، فلــكل بيئة سرقاتها التي تلائمهـــا وتتناسب مع نهضتها العتيدة . (كتب هذا للعهد البائد) .

الانشاد (وزان الاتقان) :

ويظهر ان النشادين والناشدين كانوا يذيعون بلاغاتهم على الناس كافة ، بدلا من سؤال الناس واحداً واحداً ، لان ذلك أسهل وأعم . فــكانوا كالمنادين قبل عهد الاذاعات والصحف، في المدن سابقاً وفي الارياف حتى اليوم، يرفعون اصواتهم بالسؤال وتعداد أوصاف الضالةوشياتها..

ويبدو أيضا أنهم كانوا يرتلون ذلك ترتيلا منغوما . والبدوي كما هو معلوم مغرم بالغناء ، فهو يغني اذا حدا بعيرا ، ويغني اذا نلاشعراً ، ويغني اذا لم يجد شيئاً آخر يفعله . وقد كان الناؤون يغنون ــ ولازالوا في بعض المدن يفعلون ــ عند مزاولة عملهم .

ويبدو كذلك ان غناء « النشادين » في طلب النوق الضالة كان أسبق عهداً من ترتيل الشعراء قصائدهم ،فاشتق منه « **النشيد والانشاد** » بمعنى الغناء والترتيل ، ثم سرى على تلاوة الشعر فقيل « **أنشد القصيدة** » او البيت من القصيدة. وقد سمعت بعضهم، ممن لاترال فيهم بعض سجايا البداوة يتلون الشعر إنشاداً في نغم رتيب. أما المحدثون فصاروا يستعملون تعبير « إنشاد الشعر » بمعنى مجرد تلاوته وهم لايعلمون ان الاقدمين كانوا يرتلونه عند قراءته حتى بين أيدي الخلفاء ، وأنهم ما كانوا يفهمون قولك « **انشدت الشعر** » الا بمعنى انك غنيته .

وربما كانت « **شدا ، يشدو ، شدواً** » ، مخففة من « **أنشد ، ينشد ، انشاداً** » على ما هو مألوف في العربية من تخفيف وتحريف .

الاناقة (وزان الحماقة او الحلاقة):

« **أناقة النساء** » تكبد الرجال ما تكبدهم من مال وتعوضهم ماتعوضهم من لذة وجمال.

وهي أشهر من أن نتحدث عن مناقبها وأفضالها ، فهي شغل الحضارة الشاغل ومتاعها المفضل ، تنفق في انتاج ادواتها الملايين من الاموال ويكدح في مصانعها الملايين من النساء والرجال .

ولايغرّن القارىء ماسأقول .. ان **اصل الكلمة من « الناقة » !** وقد انتقل المعنى من تلك البهيمة الصحراوية الغليظة الى الكواعب الغيد المعطرات في حواضر الدنيا المترفة . اما اذا أردنا ان نعرف كيف تم هذا الانقلاب الهائل فلنتابع الكلمة في خط سيرها التطوري على النحو التالي :

قالت العرب : « **نوقت البعير** » **أي ذللته** وأحسنت رياضته ، فكأنما أنثته وذهبت بفحولته وخشونته ، فجعلته مطواعاً وديعاً رقيقاً .. كالناقة !

ودرجت العرب على هذا المعنى حقبة . ثم تدرجت فيه مرحلة فقالت قياساً على ترويض البعير وترقيق طبعه : « **نوقت الشيء** » **بمعنى صقلته** وهذبته .

وجاء يوم فصارت « **النوقة** » (وزان الثورة) تعني الحذق في كل شيء . وجاء يوم آخر فصاروا يقولون بنفس المعنى : **تنوق في ملبسه ، أو رياش بيته ، او سبك قصيدته** . ثم قلبوا الكلمة فقالوا « **التأنق** » **بدل** « **التنوق** » ، كما قالوا « آماق » بدلا من « أمواق » وان شئت مثالا من الناقة نفسها فقد **قالوا «الأينق» بدلامن «الانيق»**.

وهكذا عرفت الناقة البدوية كيف تتسلل بهذه الطريقة الخفية البارعة الى صميم الحضارة في مخادع الحسان ومحاريب الفن ومصانع التجميل . وهكذا خلدت الناقة نفسها ، على حين اخذ اكثر الحيوانات حتى ما كان منها يعايش اهل الحضر ينسل شيئا فشيئا من حياتنا لاستغنائنا عنه وحلول الآلة محله ، كالحمار مثلا كان له شأن وأي شأن في الركوب والحمل جميعاً ، الا انه كاد يغدو الآن نسياً منسياً ، فلا يذكر إلا للسب ، فبقي من حمير البشر المسبوبون .

الجمال (وزان الكمال) :

ومعناه معروف . وهو مهوى الافئدة وفتنة الشعراء والفنانين ، ورسمال المرأة .. وما من إطراء اوقع في نفس المرأة من أن تقول لها انها « **جميلة** » ولا سيما اذا كنت كاذبا .

ومن الجال « **التجمل** » و « **التجميل** » اي التزين والتزيين . وتوسع المعنى في عصرنا هذا فصار أبعد مدى من مجرد التزيين ، اي التجميل السطحي الذي يزول بغسل الوجه او خلع الثوب ، او نزع الاجفان الصناعية والحواجب المخطوطة والخال الملصق . ذلك بات العمليات الجراحية أصبح في امكانها صنع « الجال » او ازالة القبح على الاقل بواسطة مبضع الجراح . ولهذا الجال الجراحي دوام الجال الطبيعي في كثير من الاحوال .

ومن هذه الكلمة ايضاً « **المجاملة** » اي معاملة الناس **بالجميل** .

ولا يفزعن القارىء الكريم مما سأقول هنا ايضاً .. فان الناقة قد تبعها بعلها الى صميم حياتنا . ان « **الجال** » فيا يبدو لي مشتق من « **الجمل** » ، اي البعير !

كان العرب قد عرفوا للبعير فضيلة الصبر من غابر الدهر . فشبهوا به الرجل الجلد الصابر عند الفزع ، فقالوا « **تجمل فلان** بمعنى صبر صبر الجمل . وظل « **التجمل** » يعني التجلد عند العرب أحقاباً طوالا كما يتضح مما وصلنا من قديم شعرهم ونثرهم .

وكان التجمل ، اي التصبر ، من الشيم المستحبة في المثالية العربية ، وكان من شرائطه ان يكظم المحزون حزنه عند الشكل والفجائع تجلداً وتفادياً من شماتة الاعداء ، وأن يخفي الفقير فقره تعففاً وأنفة . وكان من جملة مظاهر هذا التجمل ان يلبس الفقير أحسن ماعنده من الثياب في المجامع ، وأن يخلع المحزون الثاكل عنه ثوب الحداد ويرتدي ثياب الزينة تجلداً للشامتين يريهم انه لريب الدهر لايتضعضع . وعن طريق هذه الثياب التجلدية انتقل معنى التجمل من التصبر الى التزين والظهور بأحسن مظهر .

ولابد أن هذا « التجمل » قد صحبه في بعض الاحيان التطيب وتكحيل العينين وتشذيب اللحية .. ولابد انه حين انتقل الى عالم النساء قد حذف منه تشذيب اللحية وزيد عليه تحمير الخدود والشفاه ولبس القلائل والخواتم والاساور والحجول . فلا بدع اذن ان يظن من يسمع كلمة « التجمل » انها تعني التزين نفسه ، او التظاهر « **بالجال** » (وزان الـكمال) ، بعد ان كانت تعني التشبه بالجمل في صبره . وكان اصل الكلمة « الجمالة » (وزان السعادة) ثم حذفت تاء التأنيث لغير سبب معروف فصارت الجـال . ولا شك ان اللغويين المحترفين سيقولون ان تاء الجمالة حذفت للتخفيف ، على عادتهم ، ناسين ان الانافة بقيت انافة ، وكان من حقها هي ايضاً ان تخفف لو كان ثمة مايدعو الى التخفيف ـ فتصبح الاناق ، قياساً على الجال .

وهكذا يستحوذ صاحبنا « الجمل » على « **اجمل** » لفظة في القاموس !..

وظهر من معنى الصبر او الجـال ، او من كليهما معنى « المجاملة » اي معاملة الناس

بالصبر والحسنى كما قلنا آنفا . وكانت المجاملة في اول الامر تعني عند قدامى العرب ، كما تعني عندنا اليوم ، النفاق المهذب . ومن اجل هذا قالوا قديماً ان المجاملة ان تعامل المرء بالجميل « دون ان تصفيه الاخاء » ! وواضح ان بعض الناس لايستحقون ان تصفيهم الاخاء ولكن الرجل المهذب مضطر الى معاملتهم بالجميل احتراماً لنفسه واعتصاماً بأدبه .

على أن تطور معنى التجمل الى الزينة لم يقض على معناه البدوي الاول : التصبر . فقد تعايش المعنيان ، القديم والحديث ، اجيالا غير قليلة ، اي في العصر الجاهلي ، ثم العصر الاموي ، ثم العصر العباسي . وقد اقترن معنى الصبر بالجمال في القرآن مثلا ، في الآية : « **صبر جميل** والله المستعان على ماتصفون » .. والمقصود هنا **صبر « جملي »** لا صبر فائق الحسن . وطالما قالوا في التعزية : « **جمالك في ابيك** » (بفتح لام الجمال) اي عزاءك فيه ، واصل المعنى: صبراً فيه .

على ان الكلمة انسلت من معناها البدوي (التصبر والتبعر) وتبرأت من أصلها البهيمي ، في عصرنا الانبعائي الحاضر فشمخت بأنفها الى عنان سماء الفن والشعر وعمليات التجميل . وبتعبير آخر : ان هذه الكلمة البدوية تحضرت بكل مافي كلمة الحضارة من معان . .

وبهذه البراعة التطورية الغريبة ينسل « الجمل » مع شريكة **بيدائه واحماله ، عقيلته « الناقة » ، الى مكان الصدارة من حياتنا العصرية ، « وتسنا »** ذروة الفن والذوق .. بالضبط كما انسل الاعاريب البداة أنفسهم من مفازاتهم المحرقة عند الفتح الاسلامي الى مراكز الحضارة العالمية على عهدهم ، فتحضروا بتلك السرعة النادرة ، وارتفعوا الى مستواها ، ورفعوا مستوى الحضارة فيها درجات ، حتى جعلوا البلاد التي انتشروا فيها من السند الى الاطلسي ، موطن المدنية والعلم والرخاء في العالم .



بين حقائق العلم .. وأخيلة الشعراء

للمهندس : وجيه السمان

— ٢ —

قمنا في المقال السابق بجولة عاجلة في دنيا اللامتناهي في الكبر ، اي في دنيا الاجرام السماوية ، فخرجنا من الارض الى الشمس والسيارات التي تدور حولها وتؤلف النظام الشمسي ، ثم انتقلنا الى نجوم المجرة ورأينا ان شمسنا ليست سوى شمس عادية بين مليارات الشموس التي تؤلف المجرة . ثم انتقلنا الى المجرات الاخرى التي يقدر عددها بالملايين وليست مجرتنا الا واحدة من بينهن .

تعال معي ايها القارىء هذه المرة نولي ظهورنا للعالم السماوي الرحب ونرتاد درجات سلم الاطوال متجهين نحو دقائقها اي نحو اللامتناهي في الصغر . فسنجد هنا ايضا عالما ثانياً لايقل رحابة عن العالم السابق ، وسنرى هنا ايضا ان الحقائق التي وصل العلماء الى معرفتها تفوق اضعاف اضعاف ماوصل اليه خيال الشعراء .

لقد تبارى الشعراء في وصف صغير الاشياء بقدر ماسمح لهم الخيال،وكان يدفعهم الى ذلك شكوى لواعج الحب وما فعل العشق المبرح بأجسامهم حتى اصبحوا من الهزال والنحول على اسوأ حال فتفننوا في المبالغة في التصوير ليبالغوا في الدلالة على شدة مايلاقون . فقال الشاعر :

كأني هلال الشك لولا تأوهي ‏ ‏ خفيت فلم تهد العيون لرؤيتي

وقال المتنبي :

ولو قلم القيت في شق رأسه ‏ ‏ من السقم ماغيرت من خط كاتب

وقال ابن العميد :

فلو ان ما أبقيت من جسمي قذى ‏ ‏ في العين لم يمنع من الاغفاء

واعتقد ان خيال المتنبي هو ابعد الثلاثة مدى ، ومع ذلك فهو لايبلغ في علمنا اليوم حدا بعيدا ، لان الشعيرات الصغيرة التي تفسد كتابة القلم يكون ثخنها في حدود ٠.٥ من المليمتر وهي ترى بالعين المجردة ولو بشيء من الصعوبة ويستطيع الانسان ان يمسكها بأصبعه وينتزعها من شق القلم .

اما تجوال العالم في مملكة الصغر والدقة فلم يقف عند حد الابصار بالعين المجردة ، بل انه ، كما فعل في جولته في عالم اللامتناهي في الكبر ، قد سلح بصره بأجهزة مكبرة فتحت له ابواب المشاهدة ومكنته من الولوج الى عوالم جديدة لاحصر لها .

تسلح بالمكبرة العادية فولج فيها الى دنيا الحشرات ثم تزود بالمجهر البصري فاستطاع ان يلج الى عالم الجراثيم والبكتريات وان يدرس بنية النسج الحية الحيوانية والنباتية ويشاهد كريات الدم وان يكشف بنية المعادن والخلائط والبلورات ومكن العين البشرية من تقوية امكانياتها الى حدود الف او الفي مرة ، فبعد ان كانت لاتستطيع تمييز ماهو ادق من عشر المليمتر بلغت قوة الفصل فيها عشر المكرون (والمكرون جزء من الف من المليمتر .)

ثم صنعوا المجاهر التي تعمل بالاشعة فوق البنفسجية وتستخدم لوحات التصوير فتسجل فيها صور الدقائق بدلا من مراقبتها بالعين : فتمكنوا من مضاعفة حدة البصر وقوة الفصل التي في المجهر العادي .

ولما تقدمت معرفة الانسان بدنيا الكهارب (الالكترونات) وتبين انها تنتشر حسب نواميس انتشار الضوء ويمكن لمها وتفريقها بواسطة عدسات كهربائية او مغناطيسية كما تلم او تفرق الحزم الضوئية في عدسات زجاجية ، صنع العلماء المجهر الالكتروني فزاد في امكانيات البحث .

وهكذا توصل العلماء منذ عام ١٩٣٤ الى صنع مجهر الكتروني قوة الفصل فيه اكبر بمائة مرة من المجهر العادي واصبح قادرا على تمكين العين من تمييز الدقائق التي هي في حدود جزء من مائة من المكرون .

ويجري الان صنع المجاهر البروتونية التي تستخدم حزما من البروتونات (اي نوى الهدروجين) كأشعة لفحص الدقائق الصغيرة ويقدر انها تسمح بفحص الدقائق التي هي في حدود الانغستروم (اي جزء من عشرة آلاف من المكرون).

وبمناسبة **المكرون والانغستروم** يجب الاشارة الى ان الاطوال الصغيرة التي تستعين بها فيزياء اللامتناهي في الصغر لايمكن ان تقاس بالمتر او السنتمتر وانما بوحدات صغيرة ، لذلك استعمل لها :

١ — المكرون وهو يساوي جزءاً من عشرة آلاف من السنتمتر :

١ مكرون = ١٠ $^{-٤}$ سم

٢ — الانغستروم وهو يساوي جزءاً من عشرة آلاف من المكرون او جزءاً من مائه مليون جزء من السنتمتر :

١ انغستروم = ١٠ $^{-٤}$ مكرون = ١٠ $^{-٨}$ سم

وعلى سبيل المثال نقول ان اطوال موجات الضوء المرئي تتراوح بين ٠,٤

مكرون اي ٤٠٠٠ انفستروم للبنفسجي وبين ٠,٨ مكرون اي ٨٠٠٠ انفستروم للاحمر تقريباً .

على ان التوغل في عالم الدقة لم يقف عند الحد الذي تسمح به الرؤية بواسطة المجاهر ، بل تمكن العلماء من المضي قدماً في سلم الاطوال المتناقصة ، بواسطة عمليات قياس غير مباشر : فعمدوا الى تجزئة المادة اجزاء صغيرة ، فطرقوا اوراق الذهب الرقيقة حتى بلغوا بها الى ثخن لا يزيد على جزء من عشرة آلاف من المللمتر ، بحيث ينبغي ان نكدس من هذه الاوراق الفاً حتى نحصل على ثخن في سماكة الشعرة الرفيعة . واذابوا المادة في الماء ووزعوها على اوعية كثيرة بحيث تفرقت اجزاؤها . فمادة الفانيلين مثلا يمكن تمديدها في الماء حتى تصل الى تركيز قدره جزء من مليون من الميللغرام في اللتر . ومع ذلك فبالامكان كشفها من رائحتها . وامكن بواسطة منظار الطيف كشف الخط الخاص بعنصر الصوديوم في كمية من ملح الطعام لا تتجاوز جزءاً من مليون من الللغرام ايضاً . وتدل هذه الامثلة الثلاثة ان حبيبات المادة (وتسمى الجزيئات) هي اصغر في ابعادها من عشر المكرون وفي وزنها من جزء من مليون من الغرام .

ومن بين الذين قاموا بدراسة تجريبية مطولة لحجم الجزيء ، العالم الفرنسي جان بران (١٨٧٠ — ١٩٤٢) فاستخدم فقاعات الصابون لصنع الاغشية الرقيقة ليجزأ بها المادة حتى يؤلف في النتيجة غشاء لا يحوي الا على عدد محدود من الطبقات ، كل طبقة منها مؤلفة من وريقة واحدة من الجزيئات مرصوفة بجانب بعضها بعضاً وتبلغ سماكتها خمسة اجزاء من المليون من الميللمتر (اي ٥٠ انفستروم) وعلى هذا الاساس قدر ان قطر الجزيء لا يزيد عن هذا المقدار .

ثم عمد الى تشكيل طبقات زيتية فوق سطح الماء ارق من فقاعات الصابون وتبين أن نقطة واحدة من الزيت يمكن أن تنتشر على سطح مائي كبير فتؤلف

غشاء لايزيد ثخنه على جزء من مليون من الميللمتر (١٠ انغستروم) وهكذا قدر ان قطر جزيء الزيت هو ١٠ انغستروم.

كان هذا البحث وكثير من امثاله دليلا قاطعاً على صحة الرأي القديم القائل بأن المادة ليست متصلة وانها قابلة للتجزئة ولكن الى حد ، وان اصغر جزء من المادة المركبة هو مايسمى بالجزيء (Molécule) ويختلف حجم الجزيء ووزنه من مادة الى اخرى فهو صغير وخفيف جدا في الماء وفي كثير من المركبات المعدنية وثقيل وضخم في كثير من المركبات العضوية ، وعلى كل حال فان الجزيء يمتاز بدقته المتناهية .

يحوي السنتمتر المكعب الواحد من الهواء (في الضغط العادي والدرجة صفر) على ٢٧٠٠ مليون مليار جزيء ($٢,٧ \times ١٠^{١٩}$) فلو اردنا ان نعد هذه الجزيئات الموجودة في السنتمتر المكعب بمعدل جزيء في الثانية واستنفرنا لهذا العمل جميع سكان سورية لاحتاج الامر ل ٨٠٠ قرنا . ولو نظرنا الى سم٣ من الماء لوجدناه يحوي على عدد اكبر من الجزيئات اذ ان فيه ٣٣ الف مليار مليار (٣٣×١٠^{٢١}) ، ولو كانت هذه الجزيئات حبات من الرمل وفرشت في ارض مربعة ضلعها ١٠٠ كيلو متر لارتفعت الى علو الجبل الابيض (٤٨٠٠ م) .

وليس **الجزيء** اصغر فرد في تجزئة المادة، بل من المعلوم انه يتألف من ذرات فجزيء الماء يتألف من اتحاد ذرتين من الهيدروجين مع ذرة من الاوكسجين ، وجزيء ملح الطعام يتألف من اتحاد ذرة من الكلور مع ذرة من الصوديوم ، وجزيء الكحول الاتيلي يتألف من ذرتين من الفحم وست ذرات من الهيدروجين وذرة من الاكسجين وهلمجرا ، وهنالك جزيئات ضخمة تتألف من اتحاد عدد كبير جداً من الذرات .

لذلك فالذرة اصغر حجما ووزنا من الجزيء ، وقد اعتبرها

الاقدمون الحد النهائي الذي تقف عنده تجزئة المادة وسموها الجزء الذي لايتجزأ (Atome) او الجوهر الفرد .

وظل الاعتقاد سائداً لدى العلماء حتى أواخر القرن التاسع عشر بأن الذرة لايمكن ان تتجزأ . الى ان اكتشفت الاشعة الهبطيـــة (الكهارب او الالكترونات) (١٨٩١) والاشعةالسينية (١٨٩٥)ثم النشاط الاشعاعي(١٨٩٦).

ومنذ ذلك الحين توالت الاكتشافات بسرعة مدهشة وتبين ان الجوهر الفرد (الذرة) يتألف في الحقيقة من دقائق كثيرة ولكنها تنتمي الى ثلاثةانواع:

١ — اولا : **الكهرب (الالكترون)** وهو مشحون بالكهربـــة السلبية وتبلغ كتلته جزءا من ١٨٤٠ جزءا من كتلة ذرة الهدروجين اي حوالي ٩١،٠ جزءاً من مليار مليار مليار جزء من الغرام . وهو يوجد على محيط الذرة بأعداد مختلفة تتراوح بين (واحد فقط في عنصر الهدروجين و٩٢ كهربا فيعنصر الاورانيوم . وتتوزع هذه الكهارب على طبقات محيط بعضها ببعض وتدور حول نواة الذرة كما تدور السيارات حول الشمس . وبينهـــا وبين نواة الذرة فراغ كبير جدا .

٢ — ثانيا : **نواة الذرة** : وتتألف من عنصرين مكونين هما :

أ — **البروتون** وهو جسم اثقل من الالكترون بـ١٨٤٠ مرة تقريباً ومشحون بشحنة كهربائية ايجابية وهو يكون بمفرده نواة ذرة الهدروجين ، وتحوي هذه الذره بالاضافة الى ذلك على كهرب واحد محيطي يدور حولالنواة .

يوجد في نوى ذرات العناصر عدد من البروتونات يساوي عـــدد الالكترونات التي على سطحها ، واحد في الهدروجين وستة في الفحم وثمانية في الاوكسجين و٦١ في الاورانيوم .

ب — **النترون** وهو جسيم يقارب في كتلته البروتون ، ولكنه لايحمـل

شحنة كهربائية ويوجد منه داخل النواة اعدادتختلف باختلاف العنصر .ولاتحوي نواة الهدروجين العادي على نترونات . واذا صادف ان حوت على نترون كان هذا الهدروجين هدروجينا ثقيلا . ويحوي عنصر الفحم العادي على ٦ نترونات وعنصر الاكسجين العادي على ٨ نترونات والاورانيوم المسمى ٢٣٥ تحوي نواته على (٢٣٥ — ٩٢ = ١٤٣ نترونا) .

نحن الان في قلب **اللامتناهي في الصغر** لان نصف قطر الذرة هو في حدود انغستروم واحد ($١٠^{-٨}$ سم) واما نصف قطر النواة فهو في حدود $١٠^{-١٣}$ سم . اذا فالنواة اصغر من الذرة بما يقارب مائة الف مرة ، ويدلناهذا على الفراغ الفظيع الذي في داخل الذرة . فلو انتقينا اكثرالعناصر كثافة كالذهب والبلاتين ، فان نواها مفرقة عن بعضها الى حد انه لو استطعنا تكبيرها عشرة تريليونات من المرات ($١٠^{١٣}$ مرة) لبدت وكأنها بالونات الاطفال وبينها مسافات خلاء مطلق تمتد عدة كيلومترات لايتخللها سوى بضع فقاعات متماثلة من الصابون هي الالكترونات او الكهارب . ونقول فقاعات بالنظر لخفتها التي اشرنا اليها(كتلة الكهرب تعادل جزءاً من ١٨٤٠ من كتلة البروتون) .

ولو مثلنا نواة ذرة الهدروجين على هذا المقياس بكرة للقدم موضوعة في ساحة الشهداء لبدا كهربها الوحيد كفقاعة من الصابون تدور حول هذه الكرة على بعد عشرة كيلومترات اي في جوار قرية الهامة مثلا .

لو شبهنا الذرة بغرفة متوسطة الابعاد (كل من طولها وعرضهاوارتفاعها ٥ امتار لظهرت لنا نواتها وكل كهرب من كهاربها في حجم ذرةمن ذرات الغبار، وماسوى ذلك في الغرفة خلاء مطلق لايشغله شيء والمادة كلها متمركزة تقريباً في النواة .

كيف يتصور العقل ان تكون المادة على هذه الحالة من التخلخل وكيف

نوفق بين هذه الصورة عن المادة وبين مانعرفه من صلابة الفولاذ والصخر الاصم الذي تبدو لنا ذراته متراصة مليئة لا مجال فيها لنفوذ أي شيء ؟؟

هذا الخلاء الفظيع الذي في المادة يوحي لنا بصورة عجيبة . وهي أنه لو امكن تجريد الذرات من الكتروناتها السطحية وضم النوى الى بعضها بعضا بدون ان يبقى بينها خلاء لأمكن صنع مادة كثيفة الى حد عجيب لايخطر ببال ، اذ يمكن عندئذ تجميع مادة الكرة الارضية كلها في كرة نصف قطرها ٢٠٠م فقط .

وقد اعطتنا الطبيعة امثلة على هذه المادة المكثفة بهذا الشكل المخيف ، فبعض النجوم تكاد مادتها تكون مؤلفة من النوى فقط . لو تصورنا كمية من هذه المادة يبلغ حجمها لتراً واحدا ، لبلغ وزنها ١٠٠ مليار طون ، ولو وزعت على شاحنات حمولة الواحدة منها ٢٠ طناً لألفت قطاراً فيه ٥٠٠٠ مليون شاحنة يغطي محيط خط الاستواء حوالي الف مرة .

هنا مجال واسع للصور العجيبة المذهلة وكلها مبنية على الحقيقة : لو فرضنا ان الكرة الارضية كلها يابسة وفرشناها بطبقة من الرمل سمكها ٣٠ سم لما تجاوز عدد حبيبات الرمل هذه عدد ذرات الماء التي يحتويها لتر واحد فقط .

وللاختصار نفضل الاستعانة بالقيم الآتية نلخص فيها الارقام الغريبة التي تقيس مملكة اللامتناهي في الصغر :

نطاق الاطوال:

10^{-4} سم (أي مكرون) : متوسط المسافة بين اصطدامين متتابعين لذرات الهواء في غرفة عادية .

10^{-5} سم ثخن ارق فقاعة من الصابون تظهر فيها الالوان .

10^{-6} سم متوسط المسافة بين جزيئين من الهواء في غرفة ما .

10^{-7} سم قطر جزيء من الزيت .

10^{-8} سم متوسط المسافة بين الذرات في بلورة صلبة .

10^{-10} سم متوسط المسافة بين الذرات المكدسة في مركز النجوم الكبيرة الكثافة .

10^{-12} سم قطر اكبر نواة .

10^{-13} سم قطر البروتون.

نطاق الكثافات :

كثافة النواة في قلب الذرة :	10^{14} غرام / سم^{3}
كثافة الغازات في قلب النجوم الثقيلة :	10^{5} غرام / سم^{3}
كثافة الهواء العادي :	١ر٣ غرام / لتر
كثافة الهواء على ارتفاع ٢٠ كم	٠ر٠٩ غرام / لتر
كثافة الغازات في الفضاء الكائن بين الكواكب:	10^{-18} غرام / لتر

نطاق الازمنة :

10^{-4} ثانية اي جزء من عشرة آلاف من الثانية : مدة اهتزاز أشد الاصوات حدة على الاذن .

10^{-5} ثانية أي جزء من مائة الف من الثانية : مدة انفجار السهم الناري

10^{-6} ثانية اي جزء من مليون من الثانية : متوسط حياة الجسيم المسمى (ميزون مو) .

10^{-7} ثانية : المدة التي يستغرقها شعاع الكتروني في جهاز التلفزيون للانتقال من منبع الالكترونات الى شاشة الجهاز .

10^{-8} ثانية : المدة التي يستغرقها الضوء لاجتياز حجرة عادية .

10^{-15} ثانية : اي جزء من مليون مليار جزء من الثانية : المدة التي يستغرقها الالكترون في الدوران حول النواة في ذرة الهيدروجين .

10^{-20} : اي جزء من مائة مليار مليار من الثانية : المدة التي يستغرقها الكترون عميق في الدوران حول نواة اثقل الذرات .

10^{-22} : مدة دوران البروتون في داخل النواة .

10^{-23} من الثانية : الزمن اللازم لجسيم سريع جداً ليخترق النواة .

لما كانت الجسيمات المكهربة وغير المكهربة قابلة للحركة بسرعة هائلة فقد استعملها العلماء كقذائف لرجم نواة الذرة وتحطيمها او لزيادة وزنها وتوليد عناصر جديدة ، ولا يتسع المجال هنا لهذا البحث الطويل ، بل نكتفي ببيان ان هذه الجسيمات تلاقي ممانعة شديدة من قبل النواة بسبب وجود حقل كهربائي شديد داخلها يدفع الجسيمات المكهربة ويمنعها من الدخول ، وقد اكتشف العلماء جسيما دقيقاً جداً ليس له كتلة ولا شحنة وسموه نوترينو ، ويقدر انه بسبب دقته وفقدان شحنته قادر على اختراق اي شيء ولا يقف في وجهه شيء ، حتى انه يقدر على اختراق جدار في سمك الكرة الارضية .

واقصر ما يخطر ببالي من الازمنة القصيرة التي وردت في شعر الشعراء هما الزمنان الواردان في البيتين الآتيين :

مابين طرفة عين وانتباهتها   يغير الله من حال الى حال

و :

ما يرجع الطرف عنه حين يبصره   حتى يعود اليه القلب مشتاقاً

وشتان بين قصر هذه الازمنة وبين الازمنة التي سقنا امثلتها في ما تقدم .

الصداقة والصديق..

لأبي حيان التوحيدي

بقلم: ظافر القاسمي

— الحلقة الثالثة —

— ٣ —

ما هو تعريف الصداقة عند التوحيدي ؟

أو كيف فهم التوحيدي الصداقة ؟

عرفنا التوحيدي اماماً من أئمة اللغة في عصره قد تمكن منها ، وغاص على اصولها ، وعرف غريبها ، وأتقن مواضع استعمال الألفاظ منها ، وتفنن في تراكيب الجمل ، تفنناً يدعو الى كثير من الاعجاب . ولقد بلغت العربية في عصره حد الكمال ، اذا كانت اللغات تعرف الكمال ، ونشأت علوم كثيرة أحاطت بها ، تهدف الى خدمتها ، ووضعت تصانيف عديدة في مفرداتها ، وصحيحها وسقيمها ، وفصيحها وضعيفها . وعلى الجملة ، يمكن ان نقول ان العربية في القرن الذي عاش فيه التوحيدي ، كانت لغة مصنفة الألفاظ ، منسقة المفردات . وترتب على هذا الفيض الضخم من العلوم التي زخرت ايام العباسيين أن ظهرت مذاهب متعددة في اللغة ، لايعنينا منها في هذا

البحث ، الا موضوع المترادف . فقد رأت جلة علماء اللغة نفي الترادف في العربية وأكدت بأدلتها وحججها أن العرب لم تضع لفظاً الا للدلالة على معنى معين ، قد يختلف في قليل أو كثير عن مثيله أو نظيره أو شبيهه ، وانه لايوجد في اللغة لفظـــان يدلان على معنى واحد . وبالرغم عن ان التوحيدي قد كان أحد هؤلاء الأئمة ، فقد رأيناه في (الصداقة والصديق) يفرق حينا بين الصديق والرفيق والخل والصاحب والأخ ، ورأيناه أحياناً أخرى يخلط بينها ، وكأنهاتدل على معنى واحـد .

وقد يكون ذلك ناشئاً عن احدى الاحتمالات الآتيه :

أولهـا ـ ان التوحيـدي من الـذين يرون أن المترادف موجود في اللغة العربية .

ثانيها ـ انه كان في كثير من مواضع الكتاب ناقلاً ، حتى يصح ان يوصف كتابه بأنه في كثرته الغالبة مجموعة نقول مختارة ، ولاجناح على الناقل ، في أن يأخذ اللفظ كما ورد ، وان كان يراد به معنى آخر يتفق مع هدف المؤلف .

ثالثها ـ ان طول الكتاب أدى الى ان ينساق مؤلفه الى الخلط بين معان متقاربة ، وان كان بينها فوارق واضحة .

ومهما يكن من أمر ، فانه يمكن ان نصنف تعريف التوحيدي للصداقة بثلاثة أشكال :

فاما اولها ـ فهو التعريف ، أو التعاريف ، التي وضعهـا او رواها ، ولايريد منها الا الصداقة من الناحية العامة ، او أن شئت من الناحية الانسانية .

وأما ثانيها ـ فهو التعريف الفلسفي الذي اخذه عن فلاسفة الاغريق .

وأماثالثها ـ فهو التعريف الذي استمده من فلسفته الاجتماعية .

وسنفرد للشكلين الآخرين بحثين مستقلين كما سترى .

ولست أطمع في أن اسرد التعاريف التي رواها التوحيدي ، ولا ان الخصها لك ، لأن الكتاب انما وضع برأسه لهذه التعاريف ، من أقوال الرسول والأئمة والأدباء والكتاب والشعراء والفلاسفة والاعراب والخلفاء والصوفية وغيرهم نثرت هنا وهناك ، شعرا ونثرا ، دون تبويب ولاترتيب ، على طريقة الاقدمين في التأليف . وانما انا مختار بعض هذه التعاريف ، لانها تعطي صورة عن عقل التوحيدي وتفكيره ، ولأنها الوسيلة المؤدية الى فهم التوحيدي للصداقة .

لقد كانت عادة المؤلفين في عصر التوحيدي ، حين يعالجون موضوعاً معيناً ان يبدأوا بالاستشهاد بكتاب الله ، ثم يثنون بما جاء في اقوال الرسول . ولست أدري لماذا غفل التوحيدي أو تغافل عما جاء في القرآن عن الصديق ، وهو من اعظمها كرم به الصديق . لأنه سوى بينه وبين النفس والآباء والامهات والاخوان والأخوات ، حيث قال تعالى (١) «ليس على الاعمى حرج ولا على الأعرج حرج ولا على المريض حرج ولا على انفسكم أن تأكلوا من بيوتكم او بيوت آبائكم ..» الى أن قال تعالى : «أو صديقكم . وقد قال جعفر الصادق في معرض هذه الآية الكريمة (٢) «من عظم حرمة الصديق، ان جعله الله من الأنس والثقة والانبساط وطرح الحشمة بمنزلة النفس والاب والأخ والأبن» .

اما اقوال الرسول ، فقد ظفر الكتاب ببعضها ، على غير الترتيب المألوف . ترى بعضها في أواسط الكتاب ، تنفح سمواً في المعنى ، وتتألق علوا في البلاغة ، محشودة بين شعر لمجهول ، أو اقوال لبعض الناس . واني لأجتزىء منها بالحديث الشهير : «الارواح جنود مجندة ، تتلاقى في الهواء ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تناكر منها اختلف» .

---

(١) سورة النور ـ الآية ٦١
(٢) راجع : محاسن التأويل ـ ج ١٢ ـ ص ٤٥٥٤

ويشير الى الصداقة بين العُمَرين ـ أبي بكر وعمر ـ ، فينقل عن أبي حامد قوله :

« وما أظن انه كان فيما مضى ، الى وقتنا هذا ، متصادقان على العقل والدين ، مثل ابي بكر وعمر . ومن يتحرى اخبارهما ، ويقف آثارهما ، وقف على غور بعيد . هذا مع الصحبة المصحوبة ايام الجاهلية والعجرفية الممتادة ، فلما أثار الله قلوبهما بالايمان ، رجعا الى عقل نصيح ، ودين صحيح وعرفان بالمعروف والنكر ، ونهوض بكل ثقل وخف .. »

فالمثل الاعلى للصداقة ، هو الذي يجمع دعامتين أصليتين : العقل النصيح ، والدين الصحيح . لان العاقل يهدي فضل عقله ، وينال بحجته . وصاحب الدين ينهاه دينه عن الخداع والخيانة ، ويأمره بالنصح والاخلاص .

ويتحدث المأمون عن صديق له كان بخراسان فيقول عنه :

« كنت أستريح اليه استراحة المكروب ، وأجد به ما يواجد بالولد السار المحبوب ، ولقد كنت أستمد منه رأياً اقوم به أود المملكة ، وأصل بـه الى رضاء الله في سياسة الرعية ... »

ويسأل اعرابي : ابا لصديق انت آنس ام بالعشيق ؟ فيجيب :

« ياهذا ! الصديق لكل شيء ، للجد والهزل ، والقليل والكثير ، ولاعاذل عليه ، ولا قادح فيه ، وهو روضة العقل ، وغدير الروح . فاما العشيق ، فانما هو للعين ، وبعض الريبة . والعدول عنه من أجله سريع ، وفي الولوع به افراط من جوى ، وحد موقوف دونه ، فأين هذا من ذاك ؟ » .

مراح ، أرى الدنيا بعينيه اذا دنوت . اذا عززت له ذل لي ، واذا ذللت له عز بي ، واذا تلاحظنا تساقينا كأس المودة ، واذا تصامتنا تناجينا بلسان الثقة ، لايتوارى عني الا حافظاً للغيب ، ولايتراءى لي الا ساتراً للعيب ..»

وسأل العبادني : من الصديق ؟ قال :

«من شهد طرفه لك عن ضميره بالوفاء والود ، فان العين انطق من اللسان ، وأوقد من النيران » .

ولك ان تتبع التعاريف الاخرى التي زخر بها الكتاب ، ففيها متعة للعقل والقلب جميعاً .

واما الشعر ، وهو اكثر من نصف الكتاب ، فجمله من خير ما حفظ الرواة ، ودون المؤلفون . وعيب التوحيدي انه لم ينسب اكثر نقوله الى أصحابها حتى المشهور منها ، وانما يكتفي بقوله (شاعر) ، وبقوله (وأنشد آخر) . نكتفي مما نقل بشاهدين ، اولهما :

فما منك الصديق ولست منه   اذا لم يَعْنِيــــه شيء عنا كا

وثانيهما :

اخوك من ان خفت من حادث   حلت منه بين آماقــه

هـذه مختارات مما نقل التوحيدي . اما التوحيدي نفسه ، فهل وضع تعريفاً للصداقة ؟

اذا نحن استثنينا بحثه الفلسفي ، وبحثه الاجتماعي ـ وسنعرض لهما بعد ـ وجدنا ان التوحيدي لم يكتب بنفسه شيئاً عن الصداقة الا في موضع واحد ، لاندري ايضاً ، هل كان الكلام في هذا الموضع من اقواله نفسه ، او مما نقل عن العتابي برواية احمد بن محمد الكاتب (ص ٤٩ ـ ٥٠) . ذلك لأن طريقة الاقدمين في

التأليف تجعل الكلام متداخلا أحياناً ، بحيث يشتبه على القارىء لمن يقرأ ؟ للمؤلف أم لمن نقل عنه ؟ ومهما يكن من أمر ، فان التوحيدي اذا كان ناقلا ، فقد اختار ، واختيار المرء قطعة من عقله ، واذا كان قائلاً ، فالاسلوب لا يبعد عن اسلوب التوحيدي . واليك الخبر كما جاء :

« سمعت احمد بن محمد الكاتب يحكي ، قال العتابي : لا احب رجلا نقل الي ما كرهت عن صديقي ، فغيرني له ، ولا عن عدو فحملني على طلب الانتصار منه . ومع ذلك فلم يستح بأن واجهني بما ساءني سماعه . أما قوله :

قد كنت ابكي على ما فات من سلفي
واهل ودي جميعا غير أشتات
فاليوم اذ فرقت بيني وبينهم
نوى بكيت على أهل المودات

«فلس مما نحن فيه ، لأن الكلام في الصداقة على كرم العهد ، وبذل المال ، وتقديم الوفاء ، وحفظ الذمام ، واخلاص المودة ، ورعاية الغيب ، وتوقر الشهادة ، ورفض الموجدة ، وكظم الغيظ ، واستعمال الحلم ، ومجانبة الخلاف ، واحتمال الكل ، وبذل المعونة ، وحمل المؤونة ، وطلاقة الوجه ، ولطف اللسان ، وحسن الاستنامة ، والثبات على الثقة ، والصبر على الضراء ، والمشاركة في البأساء » .

وهو كما ترى من أجمع التعاريف للقصد ، ومن اقواها اسلوباً ، واحلاها لغة . وانظر الى استهزائه بمن ابتغى الصداقة للمنفعة ، قال :

«قلت للهائم ابي علي : من تحب ان يكون صديقك ؟ قال:

من يطعمني اذا جعت ، ويكسوني اذا عريت ، ويحملني اذا كللت ، ويغفر لي اذا زللت ! فقال له علي بن الحسين العلوي : انت انما تريد انساناً يكفيك مؤنتك ويكفلك في حالك . كأنك تمنيت وكيلا ، فسميته صديقا ! »

وبعد فان الصداقة رابطة انسانية تقوم بين الناس ، منذ وجد الناس . ليس في تعريفها غناء، ولم يجتهد المعاصرون في تعريفها ، بقدر ما اجتهدوا في تعليلها . واذا كان التوحيدي قد زين المكتبة العربية بهذا الكتاب ، فانما دلل بذلك على سلطانه على اللغة ، وبرهن على قدرته في الرواية ، وأبان عن قوته في الاحاطة . ولقد ندر بين الآثار التي بين ايدينا ان كتابا في مثل هذا الموضوع المحدود ، يسهب فيه مؤلفه هذا الاسهاب الجيل . ومن يدري ؟ فمن كان له عقل التوحيدي وعلمه ، هان عليه العبث ، ووجد اللذة في المفارقات ، وسعى الى اطفاء الكبت والحرمان بالمتناقضات ، ومن كان له اطلاع التوحيدي واحاطته ، سهل عليه العسير ، وذل له المستعصي .

كيف عالج التوحيدي الصداقة من الناحية الفلسفية ؟

عرفت ان ياقوتاً قال عن التوحيدي انه « فيلسوف الأدباء ، واديب الفلاسفة » . ولم يكن لكلمة فيلسوف ، في عصر التوحيدي ، معناها المعاصر ، وانما كان من معانيها معرفة آراء الفلاسفة الاغريق خاصة ، وفلاسفة الهند والفرس وغيرهم عامة . ولسنا ندري اذا كان التوحيدي قد عرف اللغة اليونانية ، ام كان في نقوله عيالا على مترجمي الى زمانه من كتبها . واياً كان الافتراض ، فان كتاب (الصداقة والصديق) ، دليل واضح على ان التوحيدي قد قرأ الفلاسفة الاغريق وأخذ من كتبهم ماوقع له . فهو ينقل عن **ارسطو ، وافلاطون ، وسقراط ، وديوجانس ، وثيفانوس ، وانكساغورس ، وكانيا ، وتامسطيوس** ، وعن غيرهم ممن سمى ، او ممن اكتفى بالاشارة اليه .

. ولا تعنينا صحة نسبة هذه الاقوال الى اصحابها في بحثنا هذا ، على النحو الذي ذهب اليه الاستاذ (برجه BERGE) ، على ما سنعرض له في بحث مستقل . وانما تعنينا هذه الآراء والاقوال ، كما وردت في الكتاب ، سواء اصحت نسبتها الى اصحابها أو لم تصح ، لان التوحيدي رواها على لسان الفلاسفة الذين عرفهم ، ونسبها اليهم ، فهو في هذا المعنى ، ان لم يكن فيلسوفاً فهو على الاقل باحث في الفلسفة .

ان اهم تعريف فلسفي شغل التوحيدي ، وافاض في ايضاحه وتفسيره ، هو تعريف ارسطو للصديق (١) . قال التوحيدي : قيل لأرسطاطاليس الحكيم معلم الاسكندر : من الصديق قال : **انسان هو انت ، الا انه بالشخص غيرك** وقد لاحظ التوحيدي ان هـذا الكلام يحتاج الى شرح ، فنقل عن ابي سليمان شرحاً له ضافيا (٢) .

ولسنا لنتعب القارىء بكلام الفلاسفة القدمين ، وانما نكتفي من اقوال ابي سليمان بهذه الجملة الواضحة : وكما ان الانسان واحد بما هو انسان ، كذلك يصير بصديقه واحداً بما هو الصديق ، لأن المادتين تصيران عادة واحدة ، والارادتين تتحولان ارادة واحدة . واعقب ذلك ببحث طويل عن النوع والجنس والطبيعة الصغرى والصورة والمادة فليرجع اليه من شاء التوسع في هـذا البحث الفلسفي .

ونقل اقوال الفلاسفة الآخرين ، وبعضها يدل اسلوبه على انه مترجم ، وبعضها الآخر ، يدل على انه منحول ، والقارىء يميز بينها بسهولة :

قيل **لديوجانس** (٣) : ماالذي ينبغي للرجل ان يحتفظ منه ؟ : قال : من حسد اصدقائه ، ومكر اعدائه .

قيل **لثيفانوس الفيلسوف** (٤) : من صديقك ؟ قال : الذي اذا صرت اليه في حاجة ، وجدته أشد مسارعة الى قضائها مني الى طلبها منه .

(١) ص٢٦ (٢)ص ٢٦ ـ ٢٨ (٣) ص ٢٨ (٤) ص ٩٤

قال **أنكساغورس** (١) كيف تريد من صديقك خلقاً واحدا ، وهو ذو طبائع أربع ؟

قال **فيلسوف** (١) : خير الاصحاب من ستر ذنبك فلم يقرعك ، ومعروفه عندك فلم يمتن عليك .

وقال فيلسوف آخر (١) : اجتنب مصاحبة الكذاب ، فان اضطررت اليها فلا تصدقه ، ولا تعلمه انك تكذبه ، فينتقل عن ودك ، ولا ينتقل عن طبعه .

وقال فيلسوف آخر (١) : حسبك من عدوك كونه في قدرتك .

وقال فيلسوف آخر (١) : لا تقطع احداً الا بعد عجز الحيلة عن استصلاحه ولا تتبعه بعد القطيعة وقيعة فيه ، فينسد طريقه عن الرجوع اليك ، فلعل التجارب ترده اليك ، وتصلحه لك .

قال **افلاطون** (٢) : صديق كل امرىء عقله ، وعدوه جهله .

قال **سقراط** (٢) : لا تكون كاملاً حتى يأمنك عدوك ، فكيف بك اذا لا يأمنك صديقك ؟

وقال **افلاطون** ايضاً (٢) : عمر الدنيا اقصر من ان تطاع فيها الاحقاد .

وقال **تامسطيوس** (٣) : الانسان بلا اصدقاء ، كالشمال بلا يمين .

وقال **ارسطوطاليس** (٣) : أخلص الاخوان مودة ، من لم تكن مودته عن رغبة ولا رهبة .

وقال **سقراط** : مما يدل على عقل صديقك ونصيحته ، انه يدلك على على عيوبك وينفيها عنك ، ويعظك بالحسنى ، ويستعظ بها منك ، ويزجرك عن السيئة ، وينزجر عنها لك .

وتجد بعد هذا اقوالا اخرى لفلاسفة آخرين ، مبثوثة هنا وهناك ، بعضها يتصل بالصداقة مباشرة ، وبعضها يتصل بمفهومها المخالف ، أو بمعانيها المقاربة

---

(١) ص ٩٤ (٢) ص ٩٥ (٣) ص ٩٦

فهي أشبه بالنصائح الاخلاقية ، وبالحكم العملية في الحياة .

ولعلك تجد معي ، بعد هذا العرض السريع ، ان التوحيدي قد زين كتابه بثمار عقول الاغريق ، على النحو الذي وصل اليه ، فزاد في كتابه نتائج الفكر اليوناني . ولا جناح عليه ان لم ينسب الاقوال في بعض الاحيان الى اصحابها ، او ان لم يدلنا عليها في مظانها . فما كان له في زمانه ان يفعل اكثر مما فعل، وهو شيء ليس بالقليل .



لمحات من تاريخ الفرات

بقلم : عبد القادر عياش

● الفرات نهر عظيم بغزارة مياهه وطول مجراه وبتاريخه وامكاناته الاقتصادية للري والملاحة والعمران والاسكان. وهو نهر دولي يشترك باستغلال منافعه كل من تركيا حيث منابعه وسورية التي يجتازها ، والعراق حيث يمر ويصب عند الخليج العربي .

وهو طريق مواصلات منذ القديم الى اليوم . واكبر انهار الجمهورية العربية السورية ، وعليه معولها الاقتصادي ، في سياستها المائية الجديدة .

كان الانسان الذي استقر في حوض الفرات منذ اصبح صالحاً للسكن وعلى الأخص حوض الفرات الاوسط صاحب حضارة مرموقة : اتقى فيضانات النهر بتشييد بيوته ومعابده ومدنه على منحدرات صناعية من اللبن ، واقتنى قطعانا كبيرة من الماشية الكبيرة والصغيرة . وعرف كيف يروي زراعتـــه ، ويحفر القنوات ، ويصنع آلات الري ، وكان يصنع الاسلحة من المعادن ، وعرف الكتابة التصويرية على الطين المجفف .

● وجدت في طبقات شديدة العمق من حوض هـــذا النهر آثار صناعة العصر الحجري الحديث ممثلة في قطـــع من الظران الشطوف المجلوب من المناطق الجبلية .

والفرات نهر قديم جداً تشكل منذ اواخر الدور المنسكي الثالث . تتدفع فيه مياهه من ينابيع وروافد متعددة في هضاب ارمينيا، فيخترق المرتفعات التركية بخوانق عميقة ضيقة ، وتدخل مياهه الاناضول شرقا في مجرى ضيق سريع الانحدار. ومن ثم يتسع مجراه كلما بعد عن منبعه . وفي الجهة الغربية تصب فيه عدة أنهر . وكلما جرى نحو الشرق صبت فيه ايضاً انهر وجداول كثيرة ، واذا ماغادر اتجاهه الغربي يؤلف تحت بلدة سميساط الحدود بين سورية والجزيرة .

● يبلغ طول الفرات من منبعه الى مصبه ٢٣٠٠ كم . منها ٤٢٠ كم في الأراضي التركية ، ومساحة حوضه في هذه المسافة ١١٠ ٠٠٠ كم^2 ، ومعدل ارتفـــاع المطر السنوي فيه ٤٠٠ — ١٥٠٠ مم. وطوله في الاراضي السورية ٦٨٠ كم، ومساحة حوضه ٧٠ ٠٠٠ كم^2 . ومعدل ارتفاع المطر السنوي ١٥٠— ٤٠٠ مم. وطولهفي الأراضي العراقية ١٢٠٠ كم ،ومساحة حوضه فيه ١٧٠ ٠٠٠ كم^2 ومعدل ارتفاع المطر ٧٥ — ١٥٠ مم وتشكل مياه الفرات في سورية ٨٤٪ من مجموع مياهها .

● ويبلغ تصريف النهر في الحد الأدنى داخل سوريا ١٥٠ م^3 وقت الجفاف ـ آب ـ تشرين الثاني . وترتفع نسبة التصريف عادةفي الشتاء الى٥٥٠٠م^3 خلال شهر نيسان بسبب ذوبان الثلوج على جبال طوروس في الأراضي التركية . ويتراوح تصريفه السنوي بين ١٠ و ٣٣ مليار م^3 . ومعدل التصريف ٢٤٫٥ مليار متر مكعب .

● وتربة وادي الفرات من النوع الجيد الصالح للزراعة . وتتألف من الطمي والغرين والصلصال . لذا كانت المشاريع المقامة في هذا الوادي من اكبر

المشاريع وأهمها . وسبق أن اعطي هذا النهر العناية الكبرى من السكان الاقدمين والمحدثين لماله من تأثير في اقتصاديات البلاد وزيادة نموها .

● يدخل الفرات الأراضي السورية عند مدينة جرابلس السورية في الشمال . ويغادر الأراضي السورية عند مدينة ابو كمال السورية . ويستمر في سيره في الأراضي العراقية ، ليصب في شط العرب المؤلف من دجلة والفرات . وهذا يصب في الخليج العربي .

● يجتاز الفرات المناطق السورية التالية من الشمال الى الجنوب الشرقي : منطقة جرابلس، منطقة عين العرب ، منطقة منبج، محافظة الرشيد، محافظة دير الزور وفيها منطقتا الميادين وابو كمال . وعليه مئات القرى والمزارع الآهلة بالسكان العرب .

● ترفد الفرات في الحدود السورية ثلاثة روافد رئيسية هي نهر الساجور وينبع من جوار مدينة عنتاب التركية ، ويصب في نهر الفرات بالقرب من تل أحمر . وطوله ١٠٨ كم ، السورية منه ٤٨ كم ، وتصريفه ٣ م٣ في الثانية . ونهر البليخ ومصدر ينابيعه من عين العروس في الحدود السورية وعين الجدلة قرب الحدود التركية ، ويصب في نهر الفرات شرقي الرقة . وطوله في الارض السورية ١٠٥ كم ، ومتوسط تصريفه ٦ م٣ في الثانية . ونهر الخابور ويعتبر رافد الفرات الرئيسي . ينبع من الحدود التركية عند رأس العين ، ويتلقى عدة روافد وطوله ٤٥٠ كم يصب في الفرات عند بلدة البصيرة التي تبعد ٤٢ كم شرقي دير الزور وهي قرقيسيا القديمة ، ومتوسط تصريفه السنوي ٥٣ م٣ في الثانية .

● ان مجموع الأراضي المروية بالضخ حالياً منه يقدر بـ ٢٠٠٠٠٠ هكتار من أصل نحو مليون وربع مليون هكتار قابلة للزراعة في الأراضي السورية . وسيسقي سد الفرات ٨٠٠٠٠٠ هكتار .

ولدى حكومة **الجمهورية العربية السورية** مشروع اقامة سد تخزيني وآخر تحويلي على الفرات هو موضوع دراسات منذ سنة ١٩٤٨ . وسينجز في السنين

القبلة ، فيكون اساساً لحضارة جديدة على الفرات ، حيث سيولد السد قوة كهربائية من مساقط المياه تقدر في المرحلة الاولى بـ ٥٠٠,٠٠٠ كيلوات . وفي المرحلة الثانية بـ ٦٠٠,٠٠٠ كيلوات. تولد قوة مقدارها ٢٠٠٠ مليون كيلوات ساعي في العام و ٣٠٠٠ مليون ساعي في العام للمرحلة الثانية . مع العلم بان مجموع ماتستهلكه سوريا حالياً لا يتعدى ٣٠٠ مليون كيلوات في العام في الصناعة والقوة المحركة والاستعمال المنزلي . وستنقل القدرة الكهربائية التي سيولدها السد الى حلب وحماة وحمص ودمشق للاستفادة منها في تزويد الصناعات التي ستقام بقدرة كهربائية وافرة وباسعار مخفضة .

● الفرات هو الاسم الذي عرفه العرب لهذا النهر قبل الاسلام وبعده حيث جاءوا من الجزيرة العربية الى شواطئه قبل العهد المسيحي بقرون . وفي السومرية اسمه (بورانونو) ، وفي الآشورية (بوراتو) . وفي العبرية فرات وفي الآرامية فرت أو فروت . ومعناها النمو والخصب . وكذلك معناها في العبرية .

● عرب العرب اسمه الآشوري ولفظوه الفرات . وصاروا يطلقون هذه اللفظة على كل ماء عذب لعذوبة ماء نهر الفرات خاصة بعد تصفيته فنياً . وجاء لفظ الفرات في العهد القديم (التوراة) في سفر التكوين : **« وكان نهر يخرج من عدن فيسقي الجنة ومن ثم يتشعب فيصير أربعة رؤوس منها الفرات »** وجاء لفظه في القرآن في عدة آيات .

● كانت لهذا النهر حرمة وقداسة لدى الشعوب التي سكنت ضفافه وكان مصدر حياتها وخيراتها . وشيدت على ضفافه حضاراتها التي مازالت آثارها باقية الى اليوم . وهي الحضارة السومرية ، والحضارة البابلية ، والحضارة الحثية ، والحضارة الآشورية ، والحضارة الفارسية ، والحضارة الاغريقية ، والحضارة الرومانية ، والحضارة العربية الاسلامية .

● وللفرات عند العرب منزلة عظيمة منذ القديم ، كانوا يعتقدون انه

من أنهار الجنة . وصفه جغرافيو العرب في كتبهم . قالوا عنه : « نهر ما أعظم بركته ، ولو علم الناس مافيه من البركة لضربوا على حافتيه القباب » . وذكره شعراؤهم في اشعارهم . من ذلك قول عمر بن ابي ربيعة في سعدى بنت عبد الرحمن بن عوف :

أسعيد ماماء الفرات وطيبه ... منا على ظمأ وفقد شراب
بالذ منك وإن نأيت وقلما ... ترعى النساء أمانة الغياب

وقوله وقد قدم الكوفة من الحجاز فنزل على عبد الله بن هلال وكان لهذا قينتان حاذقتان فسمعهما عمر تغنيان :

يا أهل بابل مانفست عليكم ... من عيشكم الا ثلاث خلال
ماء الفرات وطيب ليل بارد ... وسماع منشدتين لابن هلال

● كان للفرات شهرة مستفيضة في العصور القديمة . وتعود أهميته الى أنه كان طريقاً مائية سلكته سفن شعوب كثيرةاقامت عليه . وكانت ضفافه طريقاً برية هامة كذلك . وعن طريق الفرات المائية والبرية نشأ كثير من العلاقات بين شعوب الشرق الادنى القديمة ، وتأسست على ضفافه الموانىء النهريه التي كانت مراكز تجاريه وقواعد عسكرية معاً . وشيدت القلاع على ضفافه لحماية طرقه ومدنه وقراه ومرافقه .

● عرفت سهوله نظاماً محكماً للري كان من أعظم الاعمال الانشائية في الحضارة السومرية التي يرجع عهدها الى اربعين قرناً قبل الميلاد . وكانت من اهم الحضارات التي عرفها التاريخ . وكان اساس هذه الحضارة التربة الخصبة وتنظيم الري والحكم الاداري القوي واستتباب الامن . **وكان العرب في العهد العباسي قد نهضوا باعمال الري وأولوها عناية كبرى** ،وخاصة فيعصر هارون الرشيد ، فأخرجوا من الفرات انهاراً . أقتصر على ذكر اهم ماكان يجري منها ضمن الحدود السورية .

اولاً - نهر الهني والمري بازاء الرقة والرافقة حفرهما الخليفة الأموي هشام بن عبد الملك ، وعني بها الرشيد .

ثانياً - نهر مسلمة بن عبد الملك عند مدينة بالس (مسكنة) حالياً.

ثالثاً - نهر النيل من انبـــار الرقـة غرباً على ضفة الفرات الشرقية حفره هارون الرشيد .

رابعاً - نهر سعيد بن عبد الملك بن مروان دون الرقة على ضفة الفرات الغربية وكان يمر برحبة مالك بن طوق (الميادين) حالياً .

وتشاهد آثر انهار وترع كانت جذبت من الفرات في عدة انحاء منه في الحدود السورية . وقد خرجت جميع قنوات الفرات والخابور في القرن الثـالث عشر الميلادي عندما اجتـــاح التتر هذا الوادي وقتلوا السكان ودمروا المدن والقرى .

● وكان نهر الفرات صالحاً للملاحة منذ اقدم العصور التاريخيـة من الموقع الذي فيه مدينة سميساط الى مصبه . وكانت تنقل عليه البضائع بين آسيـا الصغرى وبابل ، وبين الشام والعراق . وكانت عليه منذ اقدم العصور الموانىء . وكانت لبعض موانئه شهرة بالغنى وازدهار التجارة . مثل قرقيش (جرابلس) عاصمة الامبراطورية الحثية الثانية . وبالس (مسكنة) ، وكانت ميناء لحلب على الفرات منذ عهد مملكة ماري في الألف الثالث قبل الميلاد . ومن موانئه القديمـة الدبسي ومدينة الرقة ومدينة تابسا كوس (طابوس) حاليا ودير الزور ، ودورا اوروبوس (صالحية الفرات) . وكانت فيه مختلف انواع السفن ،وخاصةفيالعصر العباسي ، ذكرها الشعراء في العصر الجاهلي والعصر الاموي والعصر العباسي .

● كانت اعمال الري المنظمة وخصوبة الارض والطرق التجاريةالبرية والنهرية والوحدة السياسية أسس ازدهار حضارات وادي الفرات القديمة ،وقيام مدنه التي كانت في كل العصور — ماعدا العصور الاخيرة — مراكز حضارية

مزدهرة ، كثيرة الخيرات ، رخيصة الاسعار . وكانت مراكز علم وادب ، أخرجت مع العهود المتعاقبة علمـــاء ، وادباء ، وشعراء ، ولغويين ، ومؤدبين ، وفلاسفة ، وفقهاء ، وقضاة ، واداريين ، وصناعاً مهرة وقادة عسكريين .

● أخذ سكان هذا الوادي منذ منتصف الألف الثالث قبل الميلاد يدونون ادبهم على رقم الطين . ونشأت عندهم المكتبات في معابـــد المدن وقصور الملوك وبيوت الخاصة . واشتهرت مكتبات بعض ملوكهم شهرة بعيدة . وكان للآراميين مدارس شهيرة قبل النصرانية وبعدها في امهات مدن الفرات . وكان العلمـــاء الآراميون قبل الاسلام وبعده يتقنون الى جانب لغتهم الآرامية : الفارسية واليونانية واللاتينية والعربية . وفي العصر العباسي ادوا خدمات جليلة الى الحركة الفكرية التي ازدهرت بعصر الرشيد وابنه المأمون بما نقلوا من الكتب الى العربية .

● وكان للقبائل العربية النازلة في وادي الفرات وفي ضواحي مدنه ادبها العربي وشعراؤها قبل الاسلام وبعده كالشاعر عمرو بن كلثوم ، وابي زبيد الطائي ، والاخطل ، ومنصور النمري ، والعتابي ، وربيعة الرقي ، وابي تمام ، والبحتري ، ودعبل الخزاعي . ولقد شجع حكام هذه المنطقة في العصور العربية الاسلامية الحركة الأدبية وقربوا الادباء ورعوهم رعاية غير قليلة .

● تطالعنا كتب التراجم والسير والطبقات والأدب باسماء الحراني والرقي والبالسي والرصافي والرحبي والجعبري والمنبجي ، والخانوقي والخابوري نسبة الى مدنهم الفراتية : حران والرقة وبالس والرصافة وجعبر ومنبج والخانوقـــة والخابور . فضلا عن مدينه ماري ودورا اوروبس وقرقيسيا ودير الزور .

أخرجت مدن وادي الفرات السوري نوابغ في الأدب والعلم بشكل عددهم ثبتاً طويلا . وقد اقاموا الحركة الفكرية العربية في جميع العصور وخاصة ـ العصر العباسي ـ واحتلوا اكبر المراكز وأرفعها في هذه الحركة ، حيث كان دورهم عظيما فيها .

ان الأدب العربي القديم يكاد يكون من انتـاج الفراتيين ، ومن نزلوا في وادي الفرات ، من الادباء وهم عدد كبير . ولاتخفى مشاركة المدن الفراتيـة وعلى رأسها الرقة في العصر العباسي في الحركة الفكرية العباسية مشاركة كبيرة .

● قلما تضاهي منطقة سورية او عربية وادي الفرات السوري بكثرة آثاره وتعدد اصولها وتنوعها وأهميتها وشهرة بعضها شهرة عالية كآثار مدينـة ماري (تل الحريري) ودورا اوربوس (صالحية الفرات) والرصافة والرقة . وهذه الآثار اليوم عبارة عن مغاور وكهوف من صنع انسان وادي الفرات قبل التاريـخ ، وتلال اصطناعية مجللة بحطـــام اوان فخارية ملونة قائمة على ضفاف الفرات وروافده ، تنبئ فيها مدن كانت مزدهرة . وطرق قديمة مرصوفـــة بالحجارة ، وآثار ترع وانهار جذبت من الفرات والخابور ، وسدود نهرية ،وبقايا ركائز نواعير ومطاحن مائية ، وحمامات تقع على الفرات مباشرة ، ومدافن ارضية وابراج جنائزية ، وجوامع وآثار اديرة وقلاع وحصون وآثار مدن متعددة .وفي بطون الكتب والصورات القديمة اسماء مدن وقرى وادبرة وقصور ومخافر ومراقب كانت على ضفاف الفرات وفي سهوله . وتراث ادبي ضخم حي ورفيـع ، وفنون من الأدب الشعبي وافرة متنوعة نامية وقوية ، بما فيها اللغة العربية الفصحى والعامية ، والاساطير والمعتقدات والامثال العامية .

● وأخيراً فليس بين كل الوديان التي تضاهي وادي الفرات بكمية المياه واتساع المساحة وخصب التربة وتاريـخ الشعوب بلد ناله من اهمال الباحثين والكتاب في العصور الحديثة مانال وادي الفرات السوري . ولذا فانه يكاد يكون مجهولا . فليس فيه أي كتاب في اللغة العربية ولادراسات ولامقالات في مجلات . وفي الوقت الذي تغص مكاتب جامعاتنا ومعاهدنا ووزاراتنا بشتى الكتب الجغرافية والتاريخية عن كثير من الأقطار ، تخلو رفوفها من كتاب عن الفرات السوري والأنهار العربية والأجنبية .

الكتاب والموضوعات

الآداب

طبيعة الأديب والفنان في ضوء التحليل النفسي

للدكتور سامي الدروبي

ان النتائج التي ينتهي التحليل النفسي الى تقريرها في ميدان الخلق الفني والادبي تتناول مشكلتين اثنتين يجب ان نفرق بينهما تفريقا واضحا . فاما المشكلة الاولى فهي التي يعبر عنها هنا السؤال : ما الذي يجعل الفنان فنانا ؟ ما الذي يجعل الاديب اديبا ؟ واما المشكلة الثانية فهي التي يعبر عنها هذا السؤال : كيف نعرف شخصية الفنان او الاديب من آثاره ؟ ما العلاقة بين شخصية الفنان او الاديب وبين مضمون انتاجه الفني او الادبي ؟

ونحن متحدثون في هذه المقالة عن المشكلة الاولى ، ولعل لنا رجعة الى المشكلة الثانية في مقالة قادمة .

ويمكننا ان نجمل آراء مدرسة التحليل النفسي في حل المشكلة الاولى بقولهم : ان الفن تعويض تصعيدي عن غريزة مكبوتة .

والتصعيد عند فرويد واتباعه هو القدرة على ان يحل الشخص محل الغاية الجنسية الاولية غاية اخرى ليست جنسية ولكنها مرتبطة في نشأتها بالغاية الجنسية .

ومن اجل ان نوضح فكرة التصعيد هذه نستعير هذا المثال من شارل بودوان الذي يرى انه حالة تمثل التصعيد (ذكرها دالبيز) . :

إيدا فتاة في السادسة عشرة من عمرها ، جاءتها العادة الشهرية في الثانية عشرة ، وعانت بعد ذلك بمدة قصيرة صدمة نفسية خطيرة : في ذات مساء بينما كانت واقفة على فسحة الترامواي

وَخدها مع رجل لاتعرفه ، أخذ هذا الرجل يقوم امامها باعمال عرض جديدة ،فأصبحت تظهر في إيدا منذ ذلك الحين اضطرابات عصبية اثناء الحيض . وكانت هذه الاضطرابات من نوعين : فتارة تأخذ الفتاة بترتيب بعض الاشياء ، وخاصه العرائس ، ترتيباً انيقـاً ، وتارة تأخذ تهذي بكلام تتجلى فيه افكار اضطهاد ، كأن تقول مثـلا ان ساحرا من السحرة قد سيطر عليها وإنهـا لاتستطيع ان تتحرر من أسره .

فحين درس بودوان هذه المريضة عرف انهـا تكره القذر وتشمئز منه وتنفر من كل عنايه بزينتها . ولكنها في مقابل ذلك تملك اكثر من عشرين « عروسة » يحلو لها ان تعنى بتزيينها والباسها احلى الثياب .

يرى بودوان أن آلية تكون هذا المرض واضحة بديهية . فالميل الطبيعي الى القذرة قد كبت لدى هذه الفتـــاة على اثر الصدمة الجنسية ، ولكنه لم يتهدم ، وانما عانى انتقالا ادى الى تثبته على رمز احلامي هو العرائس ، أي أن هنـــاك نوعاً من اضفاء الميل الى القذرة على موضوع خارجي .

وعلم بودوان بعد ذلك أن ميل إيدا الى الترتيبات الانيقة اصبح يمتد الى اشياء كثيرة . فهي تعمل في التصوير ، وخاصة في تصوير نباتات مشذبة . فلما فحص بودوان رسومهـا رأى أن النباتات المشذبة تمثل دائماً بخطط شيئين متنـاظرين يتوسطهما شيء مستطيل . ولاحظ في رسومها وصورها الاخرى التي تتألف خاصة من مناظر طبيعية ان الالحاح دائماً على شجرة ذات شـكل مخروطي تطغى على مجموع اللوحة . ولم يكن بودوان قد ابدى ملاحظته للفتاة حين قالت له هذه : انني أنجح في رسم كل مااريد رسمه ، الا الاشجار : فحين اريد ان ارسم الاشجار اشعر بصعوبة خاصة : كأن الامر لايريد ان يوافيني (١) .

وانتقل بودوان بعد ذلك الى استعراض ملابس عرائسهـا فلاحظ ان العرائس الجديدة لها قبعات طويلة ذات عرف حاد : في اللعبة الاخيرة ، كان الرأس كلـه قد حل محله المخروط الذي استطال الى امام كأنه منقار ، بدلا من ان ينتصب الى فوق كقبعـــة ، كما أن كرتين ضخمتين تمثلان العينين ، ومن هاتين العينين تخرج ريشةمتجمدة كأنها كتة من الشعر .وقدغرست في الجبين كتة اخرى تمثل الشعر الذي ينبت بين الحاجبين .

وعند التحليل شرحت إيدا عملها فقالت ان العرائس التي على رؤوسها قبعات ذات اعراف حدة تمثل سحرة . وهكذا تلتقي في عقدة العرض سلسلتان من الاعراض : إلباس عرائس ، وافـكار تأثير سحري .

(١) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤١ .

وقد كتب بودوان يقول : ان نوبات القندرة كانت كأنها تريد بذلك ان تشفي نفسها بنفسها بواسطة تصعيد فني عفوي تماما ، والتقريب بين الساحر الذي تتحدث عنه في الهذيان وبين « العروس الساحرة » يسمح لنا ان نفترض أن هذا التصعيد كان يميل الى أن يصبح منفذاومخرجا لهذين النوعين كليهما من النوبات (١) .

وينتهي بودوان من هذا الى القول بان مثل **هذه الاصول اللاشعورية لميول فنية عند بعض الافراد من شأنها ان تساعدنا على ان نفهم فهماً أوضح، اصل الفن ووظيفته في الحياة الانسانية(٢)**

وقد نصح بودوان اهل الفتاة بان يشجعوا عندها هذا «**التصعيد التلقائي**» . فلما رأى الفتاة بعد ستة اشهر كانوا قد وجهوها توجيها قويا الى فنها ، فاذا هي تملك موهبة حقة ، واختفت الاضطرابات ، واذا النمو النفسي الذي كان معرقلا قبل ذلك يسير سيره الطبيعي حتى لأكاد انكر الفتاة ولا اعرفها (٣) .

هذا مثال على التصعيد يبين به شارل بودوان أن الاهتمام بالفن لدى الفتاة إنما هو تصعيد لغريزة القندورة التي كبتها صدمة نفسية .

ويقول درا كوليدس : يبرهن لنا علم نفس اللاشعور على أن الخلق الفني في جميع مظاهره ليس الا ظاهرة بيولوجية نفسية ، ليس الا تعويضا مصعدا عن الرغبات الغريزية الاساسية التي ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات في العالم الخارجي أو في العالم الداخلي (٤) .

ويضيف هذا المؤلف ما يجعله ان الحرمان والالم ينشطان الموهبة الفنية ، فبواسطة الابداع الفني يعوض الفنان نفسه عما حرمتها منه الحيـــاة . ان الفن يحل لدى الفنان محل ما حرم منه في الواقع ، فالحرمان يذكي الخيال ، كما أن الارتواء يضعفه . ان فقدان التـلاؤم والارتواء ازاء العالم الخارجي يولد الانطوائية التي تجعل صاحبهـــا يبني لنفسه عالما خاصاً أغنى كثيرا من الحياة الداخلية لكل انسان . وما ينبغي ان يتأدى من هذا الكلام أولئك الذين يرون أن نقطة البداية في الفن انما هي « الغنى الداخلي » ، فهذا الغنى الداخلي « انما هو نتيجة الفقر الخارجي .ورب

(١) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .
(٣) بودوان ، المصدر نفسه ، ص ٢٤٢ .
(٤) درا كوليدس ، التحليل النفسي للفنان وآثاره ، ص ١٣

فنان ممتاز تأفل ملـكاته الفنية متى اصبح في يسر ودعة ورخاء ، أو متى شفاه التحليل النفسي من اضطرابات روحه وصالحه مع العالم الخارجي . ان الاحلام والتصعيد الديني أو الفني والعصاب النفسي ، كل ذلك انما هو طرق تسلكها الرغبات الغريزية المكبوته في اللاشعور لترتوي ارتواء رمزياً أو مصعداً . ان الطريـق الذي يؤدي الى الفن ، كما يؤدي الى انواع اخرى من النشاط الاجتماعي انما هو التصعيد . ان لعب الاطفال ، والاحلام ، واحلام اليقظة ، والابداع الفني ، كل اولئك ظاهرات متقاربة تنشأ عن اخفاق الغريزة في الارتواء في الواقـع ، فالتصعيدينقذ من العصاب ، لذلك كانت المرأة وهي اقل قدرة من الرجل على الابداع الفني اكثر تعرضا للعصاب . ان التصعيد هو تصريف للطاقة الغريزية نحو غايات اذا نظرنا اليها نظرة سطحية رأيناها غير ذات علاقة باتجاه الغريزة المصعدة ، ولـكنها في حقيقة الامر تنبع من هـذه الغريزة رأساً في هروب تحريري او ارتواء تعويضي . وكون معظم صور التصعيد ذات طابع عاطفي يرجـع الى مقدار العاطفة التي ظلت غير مستعملة بسبب كبت الغريزة الجنسية ، فهـذه العاطفة تتصرف بالتعويض الى مثل عليا (الشعر والدين واعمال البر وما الى ذلك) يبدو في ظاهر الامر انها تعمل عواطف محبة لا شأن لها بالجنس ، ولكن الحقيقة هي ان النواة التي تخرج منها جميع هذه الصور من التعويض انما هي جنسية صرفة . وتبني الفرد لهذه الصورة او تلـك من صور التعويض رهن بما يملك من قدرة على تحويل صراعاته النفسية ، فالاسطورة تمثل التصعيد البدائي وهي الحلقة التي تربط الفن بالدين ، التعبيرين الاساسيين عن تصعيد الغريزة الجنسية . ان الصراع مع الواقع ، هذا الصراع الذي يولد كبت الرغبات الغريزية ويحرمها من الارتواء ، يبعد الفرد عن العالم الخارجي ويقوي اهتمامه بالعالم الداخلي اهتماما يذكيه الخيال والحـلم ، وهذا الانطواء يؤدي الى تحليل الذات والى الاستبطان ، ويؤدي الى الابداع الفني واذا تجاوزت الطاقة التكوينية للغريزة الجنسية لدى فرد من الافراد الحد السوي ، جعلت هذا الفرد معرضاً لكبت أعنف وحرمان اشد ، وهكذا فان الشخص الذي يتصف تكوينه بفرط الجنسية ، معرض اكثر من غيره لصراعات جنسية ، وبالتالي للتعويض بالتصعيد . ان الصراعات الجنسية لدى الشعوب التي تتصف بفرط الجنسية ذات ترجيعات أقوى من ترجيعاتها لدى الشعوب التي تتصف بطاقة جنسية اقل . نلاحظ اثر ذلك حين ننظر الى التصعيد الجماعي لدى الشعوب التي تتصف بفرط الجنسية ، فنرى أن هذه الشعوب تفوق غيرها في ميدان الابداع الفني والدين .

ويستشهددرا كوليدس بقول هنار : «**ان الفنان هو في الواقع انسان تتصف غرائزه الجنسية بانها غير قابلة للتحقق في الحياة العملية تحققاً كاملا، غير قابلة للانطباق على الحياة العملية انطباقاً كاملا**» ويعقب على ذلك بقوله ان استحالة التحقق هذه تكبل الفنان كما يكبل الاسير، فكما تصبح الرغبة في الحرية لدى الاسير مركزوجوده ، كذلك **يصبح الحب لدى الفنان**

مركز ابداعه . وكما لايحتاج الانسان الحر الى التغني بالحرية كذلك لايحتاج الانسان المرتوي جنسياً الى التغني بالحب : « ان الحياة الجنسية هي في منزلة الصدارة من كل نشاط فني ، فالشعر والموسيقى وكثير من آثار التصوير والنحت انما هي اشكال مثالية للحب في جميع صوره ووجوهه . فالتصعيد ، والتعويض ، والتحويل ، والابدال (فيما يتعلق بالاندفاعات الشبقية التي لم ترتو ارتواء جيدا ، أو لم ترتو البتة ، الاندفاعات الشبقية التي كفت أو كبتت أو قمعت) ، هذه هي الوظائف الاساسية للفن » (بشلر) . ولنلاحظ ما هنالك من شبه بين الرضى الجمالي الذي يولده الخلق الفني وبين الارتواء النفسي الذي يولده الفعل الجنسي . وهذه القربى تظهر لنا ظهوراً اوضح اذا لاحظنا ان الاثر الفني يشتمل على ميول جزئية من ميول الغريزة الجنسية (سادية ، مازوخية ، نرجسية ، تفرج ، عرض) ، وكذلك سلوك الفنان (الرغبة في عرض أثره ، والرغبة في أن ينقد أثره ، الخ) . واخيرا فان الرضى الفني يمكن ان يولد تهيجا شبقياً حقيقياً ، بل وحتى قلقا ان الحب هو المخصب الفذ للابداع الفني ، ولكن الحب الذي يخصب الابداع الفني هو الحب الذي لا يرتوى . « كل امرأة تنام معها فهي رواية لم تكتب » (بالزاك) . ان ايروس ، آله الحب ، هو الذي كان ينبغي ان يصور ممسكا بيده القيثارة يقود جوقة آلهة الشعر ، بدلا من آبو لون ، آله النور » (سوريو) . والصلة وثيقة بين الفن والحلم . ان العمل الاساسي في الحلم والفن على السواء انما هو اطلاق الغريزة من عقالها رمزاً . ان الحلم والشعر كليهما مظهران لرغبات جنسية غير مرتوية ، مكبوتة في الشعور . ولكن بينما الانسان العادي يتصل باللاشعور بواسطة الحلم اثناء النوم ، فان الشاعر يستطيع بالاضافة الى ذلك ان يتصل باللاشعور اثناء اليقظة « **ان الشاعر الكبير . هو ذلك الذي يخلق في حالة اليقظة ، ما لا يخلقه الآخرون ، الا اثناء النوم . وقوام عظمة دانتي هو انه اكتشف حقيقة الحلم** » (شوبنهاور) . ان الخيال الذي لا بدعنه للابداع الفني لا يمكن أن يتغذى الا من الحرمان في الواقع .

ويستشهد دراكوليدس بما لاحظه بفستر وغيره من ان الابداع يصبح ، عند الفنان الذي اخضع لتحليل نفسي اكثر وعيا وعقلية ، وانه يفقد شيئاً من قيمته الفنية ، وان من الممكن ان ينقطع هذا الابداع انقطاعاً كاملا . ذلك لان حياة الواقع تصبح بعد التحليل النفسي كافية ، فتفتقر حياة الخيال ، وتعوز الفنان عندئذ الروح المحركة الناشئة عن العصاب . ويذكر المؤلف حالة مريضة من مريضاته ، وهي موسيقية ممتازة ، وعازفة سمفونيات (سوليست) فيقول إنها كانت تحس ، اثناء العزف ، بانفعال يهز كيانها كله هزا عنيفاً ويرقرق الدموع في عينيها ويحرك اصابعها ويستثير التصفيق . حتى اذا حللت فقدت ميلها الى الموسيقى ، وقال لها الخبراء انها اصبحت لا تستطيع ان تبث الحياة الحارة فيما تعزفه ، كما كانت تفعل ذلك قبلئذ في حميا عجيبة . وكثيراً ما نلاحظ لدى الفتيات القادرات على التعبير الفني ، زوال قدرتهن هذه بعد زواج يرضي صبواتهن الى الحب

والأمومة ، كما أن الزواج يزيل عندهن الأعراض الشبيهة بأعراض العصاب ، ذلك أن العصاب والابداع الفني انما هما مخرجان للتعويض عن الشقاء النفسي . ويشير درا كوليدس الى حالة روائي بارع يعرفه ، فيقول ان انتاجه قد انخفض انخفاضاً كبيراً من ناحية الكم وناحية الكيف كلتيهما بعد أن اخضعه لتحليل نفسي . ويضيف الى ذلك : والشاعر أو الروائي الذي يستمر بعد تحليله على انتاج مؤلفات ذاتية لها قيمة فنية كبيرة يدل على ان تحليله كان ناقصاً أو مخفقاً . ان السعادة والسلام الداخلي لايتفقان مع الابداع الفني . فانما الابداع ابن الحساسيةالمرهفة العصابية.والفنانون يعرفون هذا عن انفسهم . « ان لي نفساً تبلغ من شدة التـأثر أن ايسر امر من الامور يدخل بها الاضطراب ويقلبها رأساً على عقب » (بتهوفن) . « ان الحساسية تلتهمني التهاماً ، فالبعض الآخرين مما يجرحني انا جرحاً وينزف دمائي (ستاندال) . وليست مظاهر الحساسية هذه إلا استجابات عصابية . « ان العصابي يبني في نفسه عالماً خيالياً . في ذلك العالم الداخلي يعيش ، ويتعذب ، ويفرح في الوقت نفسه ، لان هذا العالم الخيالي قد انشيء وفقاً لحاجاته ورتب ترتيباً فنياً بحيث لو كان العصابي يملك موهبة ما لـكان يمكن ان يصبح شاعراً وان تخرج من عالمه الخيالي آثار ابداع فني » (شتيكل) . « ان الفنان يقترب من الحالم ومن العصابي ، بفعل اخيلته » (فتان) ، « ان كل حلم هو تعبير عن اندفاع ممنوع ، وعن فكرة غير قابلة للتحقق ، وهويمثل تسوية في الصراع بين الرغبة والواقع . وهذه الآلية نفسها تتحكم في الاثر الفني . فالاثر الفني كالحلم » . (شنايدر) .

ويخلص درا كوليدس الى القول . « **ان الفنان يسعى من خلال خياله وآثاره الى ارواء رغباته** . انه من وجهة النظر السيكولوجية بين الحالم والعصابي . في هذه الحالات الثلاث (الحالم ، الفنان ، العصابي) هناك هروب من الواقع وعودة الى العالم الخيالي ، مع فرق واحد هو أن الحالم يعود الى الواقع حين يستيقظ ، وأن الفنان يعود الى الواقع بالخلق ، وان العصابي هو الوحيد الذي يستمر على الانحباس في حلم عالمه الخيالي » غير ان التعويض التصعيدي لايستبعد التعويض العصابي . فبعض العناصر العصابية يمكن ان تتسرب الى التصعيد الذي يمكن ان توجد في العصاب .

فهناك ابداعات فنية فيها عناصر عصاب او ذهان . هذا مانلاحظه كثيراً في التصوير التعبيري ، والنثر الغنائي ، والشعر السريالي ، وهناك حالات مرضية مصحوبة بمظاهر فنية ، فبعض المصابين بالفصام ينظمون شعراً أو يرسمون .

وخلاصة القول « ان الاثر الفني هو ، عند الخالق والمتأمل ، افراغ طاقة عاطفية تجمعت بافراط على بعض الميول بسبب كبتها ، وبسبب استحالة افراغها . ومن هنا نفهم الى أي حد يمكن

أن يكون الفن تخففاً » (بودوان) ، ان الشاعر يصبح بالخلق طبيب نفسه ، فابداعه الفني تطهر ، بل هو تحليل نفسي يتولاه بنفسه . (شتيكل) . الفن انقاذ . الهة الشعر ام حنون تعزي الفنان . وازدهار الفن في ايام الشقاء دليل على ان الفن عزاء . وازدهار الفن في ظروف الرخاء لايبطل الرأي الاول . فالفنان في ظروف الرخاء يشعر بحرمانه هو شعوراً اقوى ،فيكون الخلق الفني سبيله الى التخفف من شقائه ، ووسيلته الى الارتواء الوهمي . « ان الفنان انسان انطوائي يقارب العصابي .رغباته غير المرتوية تقوي حياته الخيالية . ولكن الفن يعرض له طريق عودة من الخيال الى الواقع . مع استمرار التعلق بالحلم والنرجسية ، وهكذا فان الفنان الذي يريد ، وهو يحلم بالحب والمجد ، أن يبلغ السلطة والثراء ، يصل الى تحقيق امنياته بفضل آثاره ، ويحصل على مالم يكن له قبل ذلك وجودالافي خياله : المجد ، والغنى ، والجاه ، الخ (**فرويد** مقدمة الى التحليل النفسي) .

ولكي يكون هذا الارتواء تاما يجب ان يعقب الخلق الفني عرضه على الناس . فالفنان الذي تخفف بالخلق الفني من عذابه يرى في اذاعة انتاجه شرطا ضروريا لاكتمال استعاضته به عن « عوز الحياة » . وفي هذا يظهر أيضاً مافي الفنان من حب العرض الطفولي ، ومن عناصر الطموح الناشئة عن الشعور بالتخلف . وفيه ايضاً وخاصة الخوف من العقوبة والحاجة الى التبرئة ان انتاجه اعتراف ، كالاعتراف للكاهن في المسيحية ، وكالاعتراف للمحلل في العلاج النفسي . الفنان في حاجة الى جمهوره . ان الجمهور هو بالنسبة اليه محكمة . فاذا لم يمثل امام هذه المحكمة ظل الى الابد كالمجرم يعيش في قلق وفي غير امان . فاظهار الفنان انتاجه للجمهور لايرجع الى الطموح فحسب ، بل كذلك الى الاعتراف امام المحكمة ، للتخلص من شعوره بالاثم . **ان كل من اصيب بصدمة نفسية ، أو عانى عقدة الدونية ، أو حطمته الحياة ، يتملكه الشعور بالاثم لاشعورياً** ، فلكي يتحرر من هذا الشعور بالاثم تراه يبحث عن قاض يقضي برأي في جميع اعماله ، قاض يبرئه ويبرره ، أو قاض يحكم عليه ويعاقبه .

ان الخلق الفني يعوض عن **« عوز الحياة »** ويميل الى اطلاق عقد نفسية تعوق حياة الفنان . ولآثار الخلق الفني من النتائج في نفس المشاهد والجمهور مثل مالها في نفس الفنان ، فالجمهور الذي يعيش تلك الظروف النفسية ذاتها ويعاني تلك الحاجات الحيوية ذاتها يتذوق الأثر الفني على هذا الاساس .

اننا نحب الفن لانه يعزينا . « ولكن الخدر اليسير الذي يغرقنا فيه الفن خدر متهرب ، وأسفاه . . انه انسحاب بسيط امام ضرورات الحياة ، الضرورات القاسية ، وليس يبلغ من العمق ما يكفي لجعلنا ننسى شقاءنا الواقعي » (فرويد : قلق الحضارة) . ان الابداع الفني

« لايمضي دائماً الصراعات في الحياة العملية » التي يحياها الفنان ، وانما يبقى هذا الفنان في اكثر الاحيان معرضاً لضروب الاخفاق والعصاب . غير ان الابداع الفني يحرره بمقدار مايبدع . ذلك أن كل الممنوع الذي يستحيل في الابداع الفني الى جمال يحققه هو وحده ، يصبح بالنسبة اليه مشروعاً » ويطهره (هسنار) .

ولاشك اذن في ان تخفف الفنان من شقائه بفضل اثره ناقص ومتهرب ، ولكن هذا التهرب نفسه هو الذي يضمن ان يعاود الفنان محاولة الخلق للتطهير . ولو تطهر الفنان بالخلق تطهراً حاسماً ونهائياً اضعف انتاجه الفني كماً وكيفاً . وهذا مانلاحظه لدى الفنانين الذين يعالجون بالتحليل النفسي .

والتحلل الاخلاقي الذي شاهدناه بعد الحرب العالمية الاولى والذي سهل الحرية الجنسية وجعل الارتواء الجنسي ابكر أو أتم هو على علاقة علية بنقصان النسبة المئوية للمراهقين المفننين الذين كانوا يرون قبل ذلك الحين . ان مراهقي ما بعد الحرب اقل حاجة من الاجيال السابقة الى التعويض بالفن ، لانهم لايعانون من الحرمانات الجنسية ما عانته تلك الاجيال . كان معظم المراهقين في الماضي ينظمون اشعاراً او يكتبون يوميات شخصية ويحتفظون بذكريات رومانسية ويحيون حباً عذرياً خلال سنين . اما الان فقد قل عدد هؤلاء . **ذلك ان واقع الحياة يستولي على الكائن الانساني في ايامنا هذه في سن مبكرة ، فلا يدع المجال المناخ المناسب لنموه .**

ومن العلاقة بين الفن والعصاب تتضح لنا **العلاقة بين الفن والجريمة** . ان عدداً من الادباء كانوا مجرمين في الوقت نفسه ، لان ينبوع الميل الى التعبير الفني والى الاجرام واحد ، هو مثلا عقدة اوديب . والفنانون يتصفون على كل حال بصفات نفسية ان لم تصل الى درجة المرض فهي تذكر بها ، ان الشاعر او الفنان الذي احتفظ بطفولته بسبب تثبتات وكبوت معينة ، يتصف سلوكه ويتصف طبعه بمظاهر طفلية ، ولاسيما التمركز على الذات والسادية والنرجسية ، وهذا كله يجعله محباً للظهور حسوداً مبغضاً انانياً متسلطاً نماماً مغتاباً متشككاً ، سريع التأذي ، حالماً ، الخ . . ، ولما كانت النرجسية الطفلية ترتبط من جهة اخرى بحب العرض ، فان من ابرز مظاهر حب العرض هذا لدى الفنان ميله الى التفخم والزهو ، وحاجته أيضاً الى عرض انتاجه والى الاعتراف والى البحث عن النقد الذي يبرره او يحكم عليه . وتلك كلها عوامل نفسية تتدخل في تكوين الطبع الاجرامي . ان مبادىء آلية العمليات اللاشعورية واحدة في ميادين يختلف بعضها عن بعض في الظاهر . فالاجرام ، والاساطير ، والاوهام ، والدين ، والفن ، كل اولئك نتائج عمليات واحدة من عمليات اللاشعور ، والغريزة الجنسية تلعب دوراً أولياً في كل منها .

والعقد الرئيسية التي تنشأ عن انحرافات الغريزة الجنسية وتكون مركز الاستجابات

٥ *

الاندفاعية نحو تعويض فني هي : التثبات على مرحلة من مراحل الجنسية الطفولية السابقة على المرحلة التناسلية ، عقدة اوديب ، التثبت على سيطرة الأب (الانا العليا الاولى) ، الشعور بالهجر ، باللا أمان ، بالدونية ، بالاثم ، بالشك في الذات ، بالخجل الجنسي ، الخ ... وقد يتضافر عدد من هذه العوامل لدى فرد واحد . ولا شك في ان الصلة بين عقدة اوديب وبين الابداع الفني هي اوثق ما تكون الصلات . **لقد اصبح من المسلم به أن الغريزة الجنسية تلعب دوراً كبيراً في تكوين الاستعدادات العقلية والميول العقلية** . يدل على ذلك نوعان من البراهين: اولهما الارتباط الوثيق بين الاندفاعة الجنسية وبين فعاليات اخرى (كالدين والفن) يجمع معظم الباحثين على انها تستمد من هذه الاندفاعة الجنسية معظم العواطف والانفعالات التي تستعملها ... والثاني ان فعاليات مختلفة تملك الى حد كبير القدرة على تحويل الاندفاعات الجنسية او على تقليل التوتر المفرط الذي يرجع الى اصل جنسي » . (جونس) . « ان هنـاك معادلات نفسية جنسية يمكن ان تستحيل اليها الطاقة الكامنة للغريزة الجنسية. من ذلك مثلا : القسوة ، الغضب ، الالم ، الفعاليات العقلية المبدعة التي تعبر عن ذاتها بالدين والفن والشعر . » (بلوخ) .

هكذا يجمع دراكوليدس اقوال علماء التحليل النفسي من هنا وهناك ، ويبني منها تفسيراً للخلق الفني لاتردد فيه . فالخلق الفني « **ليس في جميع تجلياته الاظاهرة بيولوجية نفسية** ، ليس الا تعويضاً تصعدياً عن رغبات غريزية اساسية ظلت بلا ارتواء بسبب عوائق في العالم الداخلي أو الخـارجي . »

وفي وسعنا أن نعرض نظرية التصعيد التي ترد الابداع الفني والأدبي إلى رغبـات جنسية مكبوته ، في وسعنا أن نعرض هذه النظرية عرضاً مبسطاً أو أن نترجمها ترجمة جانية كما يلي : هذا انسان من الناس محروم من تحقيق رغباته الجنسية تحقيقاً طبيعياً سواء لكبت داخلي أو لظروف خارجية . إن هذا الانسان سيحاول أن يحقق هـذه الرغبات بطريق أخرى ، ومن الطرق المفتوحة أمامه أن يمارس نشاطاً فنياً ، أن يخلق آثاراً فنية (إلى جانب الطرق الأخرى كالأحلام وأحلام اليقظة والعصاب وغير ذلك مما يشير علماء التحليل النفسي إلى القربى التي بينـه وبين الخلق الفني) ، وها هو ذا يأخذ يمارس هذا النشاط الفني الذي يعوضه عن حرمانه ، ها هو ذا يصبح فناناً . إن حرمانه من تحقيق رغباته تحقيقـاً واقعياً هو الذي يدفعه إلى تحقيق هذه الرغبات تحقيقاً تعويضياً تصعيدياً .

فاذا سألت علماء التحليل النفسي الآن لماذا كان هنالك أشخاص يعانون نفس مايعانيه الفنان من حرمان ثم هم لايعوضون عن هذا الحرمان بالخلق النفسي ، أجابوا بأن عامل الموهبة هو الذي يتدخل هنا فليس جميع الناس متمتعين بالموهبة التي تتيح لهم أن يمارسوا الخلق الفني ، فلا بد من

توافر الموهبة حتى يكون التعويض عن الحرمان بالفن لا بطريق آخر من طرق التعويض . ومن هذا نرى دراكوليدس يقول في مطلع كتابه : « التحليل النفسي للفنان وآثاره » ان علينا قبل كل شيء أن نوضح هاتين النقطتين : اولا ـ أنه لابد من توافر الموهبة الفنية حتى يتجه التعويض التصعيدي نحو ابداع فني صرف وثانياً ـ انه يجب ان لانخلط بين الموهبة الفنيـة وهي وقف على بعض الافراد الممتازين ، وبين الميل الفني الفطري وهو موجود لدى كل فرد منذ الطفولة ويتجلى في حب الطفل للرسم واللون والايقاع والحركة . ومن هاتين النقطتين نخرج هـذه النتيجة : اذا كان الابداع الفني تعويضاً عن رغبات الفرد الأساسية التي لم يتحقق لهـا الارتواء فليس يترتب على هذا أن كل تصور عن هذا الارتواء او ان كل حرمان نفسي يعانيه الفرد سيتجلى في ابداع فني ، ذلك لأن وجود الموهبة الفنية شرط لابد منه لمثل هذا الابداع ، ولكن الموهبـة لايمكن ان تصل الى كمال تفتحها وابداعها مالم يكن في حياة الفنان حرمانات وصدمات نفسية ، **فالحرمان والألم ينشطان الموهبة** الفنية وبواسطة الخلق الفني يعوض الفنان نفسه ماحرمته منه الحياة. ومعنى ذلك ان الموهبة الفنية اذا اضيف اليها الحرمان فلا بد ان تؤدي إلى ابداع فني ، كما أن الابداع الفني لايمكن ان يكون بالموهبة الفنية وحدها ، فهذه الموهبة تظل معطلة مالم يكن هناك حرمان هو لها بمثابة وقود يعملها .

هذه خلاصة آراء علماء التحليل النفسي جواباً على السؤال الذي طرحناه في مطلع هذا الحديث:

ما الذي يجعل الفنان فناناً ؟ ما الذي يجعل الأديب أديباً ؟

أما عن مناقشة هذه الآراء ، وبيان قيمتهـا ، فذلك ماسيكون مدار الكلام عليه في مقالة قادمة .



وظيفة الشعر الحديث

للناقد: ر. م. البيريس
ترجمة: جورج طرابيشي

سوف ندهش من أن المظهر الجمالي يبدو وكأنه اهمل مع انه كان شديد البروز للعيان حوالي عام ١٩٢٠ . وهذا لأن هنـــاك ، الى جانب مغامرة النثر الاخلاقيـة وبالتوازي معهـا ، مغامرة شعرية هي بالاصل نسخة عن الاولى في ميدان المعرفة .

ليس هناك ، من الشاعر الى الروائي ، خلاف بين الشاغل الجمالي والشاغل الاخلاقي ، بل مجرد خلاف في المادة: الافعال والاحداث الانسانيـة مرتبطة بقصة عند احدهما ، والعالم اجمع والطواع عند الآخر . كانت المـادة اللامحدودة المقدمة للشاعر تسمح له بأن يستغرق بطريقة مجانية متعددة الاشكال في المطلق بينما ان مادة الروائي او المسرحي التناسقة المحدودة كانت تجبرهما على الكد في اتجاه وحيد . هكذا كان يبدو العالم الشعري مختلطاً بمجانية جمالية . واذا كان جيرودو او كوكتو يتابعان بالنثر محاولة للمعرفة الشعرية ، واذا كان الادب تحت سيطرة رغبة في اعادة النظر كان يمكن ان تمر دون ان

تلمح ، يوجه الاتهام ، الى الاخلاق الشائعة فان هذا اضاف الى ذلك الانطباع انطباعاً بأن الاسلوب المسمى بالحديث كان يقوم على قيم **جمالية خالصة** ، مع ازدراء لكل شاغل آخر وبشكل « انتصار الادب الخالص [1] » ، اي متعة مجانية مستخلصة من التلاعب باحساسات وانفعالات لها قيمتها في حد ذاتها . وهذا هو ايضاً رأي السيد بندا في « فرنسا البيزنطية » ، رغم ان هذا الكتاب صدر عام ١٩٤٤ ، الرأي القائل إن خطأ عصرنا انه يريد « ان تكون قيمة الادب في **التعبير اللفظي** لاغير ، بعيداً عن كل اهتمام بتلاؤمه مع الواقع [2] » .

لقد اصبح هذا التفسير بالجمالية بالياً اليوم ، حيث اتضح ان الممارسة الشعرية قد بحثت عن معرفة سرية ، والقصة عن استفهام اخلاقي ، وكلتاهما تشهدان ، يقيناً ، على الارادة اللاعقلية نفسها في توطيد الصلة بين الانسان والمطلق ، لكنها ارادة رومانتيكية اكثر منها بيزنطية .

•

اذا كانت فكرة « النوع الادبي » ، المميزة لعصور انتظام العالم الانساني ، قد اختفت تقريباً في عصرنا ، غير انها لاتزال باقية ، تحت شكل اختلاف في القصد والاسلوب ، في التمييز البسيط للغاية بين النثر وبين الشعر ، وسواء أفلت البيت من مصطلحات العروض الشكلية ، ام تلقى النثر على العكس صفات « شعرية » ، فثمة حقيقة لاتزال : ان النثر ، ولو كان ساطعاً متنافراً ، لمصنوع من **تسلسل** في الافكار ، او الاحداث ، او الحوار ، في حين ان هذا التسلسل ليس جوهريا بالنسبة للشعر . اذن فالتمييز يظل محتماً ، وإن كان معناه قد اختلف عما كان عليه قبل قرن .

(١) : عنوان فرعي لكتاب بندا : « فرنسا البيزنطية » .
(٢) : جوليان بندا : « فرنسا البيزنطية » ، ص ١١٦ .

حتى عام ١٨٨٠ ، كان النثر والشعر خاضعين كلاهما للمنطق النحوي ، وكان الشعر يفترق عن النثر بضوابط الوزن والايقاع والقافية . كان التمييز اذن **شكلياً** ، ونحن نعلم جيد العلم انه يمكننا ان نصف نثر شاتوبريان في ابيات حرة كما نستطيع ان نحول اشعار لاهارب الى نثر مسهب . ولهذا تكلم الناس عن « **النثر الشعري** » . مما يبين انهم كانوا يشكون في ان تمايز الانواع الشكلي كاذب ، وان الشعر يتحدد بالاحرى بحرارة معينة وارتفاع معين في الجرس .

لقد بات التمييز الشكلي غير وارد عملياً اليوم . لقد فقد الشعر في العديد من الحالات الايقاع والوزن والقافية ، بل فقد احياناً الحرارة . وقد تحرر على الاخص من المنطق الخطابي .

لكنه ، بهذه الصفة الاخيرة على وجه التحديد ، يتميز بشكل جديد عن « النثر » . وبالفعل ، قد يحدث للرواية أو الدراسة او المسرحية ان تحاول هي الأخرى الافلات من المنطق والتسلسل ، كما هو شأن نه وص (بيشيت) المسرحية وبعض المؤلفات المغرقة في النزعة الادبية . لكنها لم تثر الاهتمام بشكل عام ، لأنها تتخلى بذلك عن الجزء الاهم من مواضيعها الممكنة : المواضيع **السردية** .

لهذا ، حتى بعد تحرر الشعر الكامل ، يظل هناك نوعان أدبيان : **النوع الذي يحافظ على الميل المنطقي في سرد الافكار او عرضها والنوع الذي يرفضه** : بالاجمال ، النثر والشعر . ونحن نرى الى اي حد تختلف المعايير بهذا المعنى عن المعايير التي كانت سائدة قبل مئة عام . ولنصف بأن هذا المنطق غالباً ما رضى به « النثر » على كره منه : فقد جرت محاولات كثيرة لتفتيت تكوين الرواية التأريخي بل ووحدة الجملة (١) ، على طريقة الروائيين الاميركيين ، واذا كانت

(١) : « وقف التنفيذ » لجان بول سارتر .

جمل جيرودو وجوليان غراك تخضع للنحو التقليدي ، فان اصطدامات صورهـا وكلماتها ، وتأليفها العام ، تضفي عليها طابعاً « شعرياً » .

على هذا ، فان استخدام المنطق النحوي هو الذي يميز اليوم — على الاقل من حيث المظهر الشكلي — النثر من الشعر . ان الشعر هو اللغة التي تضحي **بقدر متفاوت** بالنحو لفائدة قيمة الكلمات الخاصة والتقاءاتها ، والنثر هو اللغة التي لا يفقد فيها النحو حقوقه : « كان المنطق المستعمل يمثل للارميه الابتذال ، والمتوقع ، وان يكون مفكراً به بدل ان يفكر . كان يشم ، من خلال الاندفاع المستقيم لحاكمة عقلية ما ، السحر والخطأ والثلاثة الخطابية . كان يحس انه لا يستطيع ان يكون على حق الا بحدوس مقتضبة ، وان سبب احد هذه الحدوس لا يستمر في جاره ، تماماً كما ان قالب جملة ما لا يمكن ان يستخدم بدقة لأخرى » . (١)

لكن قد يقال انه لا يزال في ايامنا شعر تقليدي ، يحتوي على قافية وايقاع ومنطق . انه يظل عرضياً (بمقدار ما استهلكه كوكتو وآراغون) او اصطلاحياً : ما من احد سيزعم انه انتج في الثلاثين سنة الاخيرة آثاراً مدهشة سوى قصائد نائب مدير الناحية في الحقول ، ولا نـــكاد نجد اسماء باقية في المدرسة التقليدية ، اللهم الا اسم آنا دي نواي .

ان مثل هذا الاعراض عن المنطق الخطابي لا يمكن ان يدهش . ان حب المنطق يخص ساكن عالم متناسق ، الانسان الذي يعيش في انسانية لها يقينها ، انسانية اذا ما وجدت امامها أسراراً او فظاعات ، أنسيتها بسرعة . اما من يعيش في عالم غير موثوق **يصعب تحديده الا بالمشكلات التي يطرحها** ، فانه يرتاب بالمنطق ولا يسيء استغلاله . انه يقبل بأن الاستغناء عنه امام بعض الظروف ، امام

(١) الير تيبودي : « تأملات في النقد » . ص ١٣١ .

خطر يتطلب مثلاً من الشجاعة أكثر مما يتطلب من الاحتراس ، لهو ضربة يجب ان يجازف بها .

وبالفعل ، ان العمل الشعري المعاصر هو رهان في كل مرة : المخاطرة بالتعبير بواسطة اللغة البشرية عن انفعال او عن حقيقة لم تخلق اللغة البشرية للتعبير عنها . ذلك ان قاعدة اللعب في العصر الحديث هي التالية: انما الشعري ما لا تستطيع اللغة ان تترجمه . وعند ئذ يصبح الشعر حيلة ، تمرداً ، ونضالاً ضد اللغة.

ان الشاعر الحديث لا يرى فائدة من ان يعبر بالشعر عما يمكن ان يقوله بالنثر : العواطف العامة ، والاوصاف الصحيحة ، والسرد الدقيق والتصويري . انه يريد ان يقول الشعر مايمكنه وحده ان يقوله ، اي مايستعصي على منطق اللغة الدارجة . ولن ندهش مطلقاً اذا لم نجد في تلك الآثار هذا المنطق .

قد نسأل عند ئذ عم يطمح الشعر الى قوله ، اذا كان يرفض مواضيعه التقليدية . انه يتطلع بالفعل الى مالايمكن تحديده ، لا الى تلك الافكار ، وتلك المفاهيم ، وتلك العواطف الاعتيادية التي حددها منطقنا . اذن لايمكننا ان نهتم به وأن نتذوقه الا اذا قبلنا بالاهتمام بما لا يمكن تحديده .

قد يقال : هذا قانون قاس ومبدأ عويص . بيد ان هذا القانون وهذا المبدأ يظلان قابلين للشرح : كانت قروننا الاربعة الماضية بنزعتها الانسانية والكلاسيكية ، القرون التي انتجت الشعر الذي كيف ذوقنا بواسطة انطولوجيات مدرسية ، تعيش في عالم تجتاحه ، يقيناً ، الحروب ، والمظالم ، والمجاعات ، لكنه عالم كان العقل البشري يزعم فيه انه يحدد كل شيء وينظم كل شيء . وإذا مابقي سر في ذلك العالم ، كان الدين يتكفل به . وفي ذلك الكون المؤنسن ، لم يكن الشعر الا لغة أكثر زخرفة تهدف الى ان تصف بمزيد من الخيال او النبل

ما كان يمكن وصفه ايضاً بالنثر . كان الحس الكوني السليم يوجه النثر والشعر في آن واحد ، ذلك انهم كانوا لا يتصورون شيئاً له قيمته خارجاً عنه .

ولقد شهدنا بعضاً من افلاسات الحس السليم : كان كل شيء فيه ينبيء عن توحيد الكرة الأرضية في القرن العشرين ، وكان على خطأ . كان يتكهن عن ثقة بتغلغل عقل جديد ناضج الى البنى السياسية والحكومية ، وكان على خطأ . بل ان ادعاءه العقلي نفسه قد اتضح فشله ، اذ ان ما من شيء يمارض الحس السليم كالرؤية الفائقة العقلية للكون ، هذه الرؤية التي تقدمها الصيغ الموثوقة ، المحددة ، الصحيحة للنظريات الكوانتية أو النسبية . أما من يتمردون ضد القصائد « التي لا معنى لها » ، فلنذكرهم بأن عقلهم وخيالهم يتمردان ايضاً غريزياً ضد فكرة خط مستقيم هو في الوقت نفسه منحن ، أو ضد جزيئة هي في الوقت نفسه موجة .

بيد أنه يجب أن لا نهمل فرقاً معيناً بين عبث الفيزياء الحديثة الظاهر وعبث الشعر : ان معادلات الفيزياء التي تصدم الحس السليم تملك منطقاً باطناً ورياضيات وهي قابلة علاوة على ذلك للتحقيق التجريبي . أما القصائد التي تريد أن تسلم « مطلقاً » غريباً عن الحس السليم فهي تستطيع ان توحي بهذا المنطق الباطني ، كما تستطيع ايضا ان تبدو مجانية .

بيد ان التقارب الخشن جداً الذي اقمناه هنا بين رؤيتين للعالم ، رؤية الفيزياء ورؤية الشعر ، يفسح المجال لفهم الطابع الخاص جداً لشعر عصرنا . ففي كلتا الحالتين ، توجد قفزة خارج المفاهيم الفائقة التي كانت تتجاوب الى ابعد مدى مع طبيعة عقلنا : كانت لنا فكرة فطرية عن الخط المستقيم ، وكشف آنشتاين لنا انه غير موجود . كنا نحب ان تكون القصيدة وصفاً لما كنا معتادين

على رؤيته والاحساس به ، مع شيء من المحسنات البديعية والتصوير : وهاهي تريد ان تجعل من نفسها كشفاً لما لم نره ولم نحس به قط .

ولقد وجدنا بالأصل الانقلاب نفسه في الالتزام الرئيسي للنثر : لقد كان في القرون الماضية حكاية لحادثة متحركة في عالم مستقر ، فأصبح في عصرنا حكاية لمغامرة **في عالم متحرك** .

لكن النثر ظل حكاية منطقية ، تسلسلا . وتظل المغامرة التي يصفها مغامرة **سلوك** انساني ولهذا السبب فهو يطرح مشكلة **اخلاقية** . **أما الشعر** فليس حكاية ، انه لايقامر **على سلوك او على رأي** ، بل على مجرد احتكاك مباشر بين الكون . لهذا فهو **مغامرة معرفة** .

« الشعر هو التعبير باللغة الشعرية وقد ارجعت الى ايقاعها الاساسي ، ايقاع **المعنى الغامض لمظاهر الوجود** »[1] . ان هذا التعريف الذي قدمه مالارميه عام ١٨٨٦ يأخذ بعين الاعتبار مغامرة شعرية معينة يبدو انها ولدت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولاتزال مستمرة الى يومنا هذا . وفي العام نفسه ١٨٨٦ كان « بيان الرمزية » لموريا يؤكد بأن مواضيع الشعر ، من صور وافكار وعواطف ، ليست الا « الظواهر المحسوسة الهادفة الى تمثيل **تجانساتها السرية** مع الافكار الاولية »[2] .

ان تعريفاً لشعر خاص بعصرنا يجب الا يبحث عنه في تقلبات الشكل ولا في الاختفاء التدريجي لضوابط البيت انما في **وظيفة** الممارسة الشعرية . ان هذه

---

(١) : جواب لمالارميه من تحقيق لمجلة « فوغ » عام ١٨٨٦ .

(٢) : موريا « بيان الرمزية » (الفيغارو) ، ١٨ ايلول ١٨٨٦

الممارسة ترفض السرد ، او الوصف ، او حتى استفزاز العواطف والتأمل، لتجعل من نفسها بحثاً عن **حقيقة خفية** يجهلها الحس السليم ، والملاحظة ، والمنطق، والعلوم، وحتى الفلسفة . اذن فالشعر الحديث **مبني على اعتقاد** ، الاعتقاد بأن مثل هذه الحقيقة موجودة . وهذه صفة مشتركة مع الدين ، لهذا اضاف مالارميه : « انه يضفي اصالة على اقامتنا ويشكل المهمة الروحية الوحيدة » .

يجب على الانسان اذن ان **يؤمن** ليكون شاعراً ، وان يؤمن **بعالم مجهول** ، لقد امكن للشعر في العصور السابقة ان يريد نفسه زخرفة للعالم الذي تمكن معرفته ، واكتفى غالباً بمهمة تزيينية او غنائية ، وكان يميل الى ان يجمل او يصعّد ، بله ان يطهر ويبلور ، بيد انه كان يتطلع الى ان يكون موضوعه الحقائق المشتركة : المشاهد الطبيعية ، والعواطف . لكنه لايزعم الآن انه يمثل ، تحت شكل محبب ، فخم او ناعم ، ماتستطيع عينا كل انسان ان تراه ، بل انه **يكتشف** مالم تستطع نظرتنا التي جعلها الروتين حسيرة ان تثقبه . انه يتطلع لأن يكون **وحياً** ، ولهذا كان له الحق في ان يكون غامضاً ، متردداً ، لامنطقياً ، ولايستطيع ان يستخلص اي فائدة من المصطلحات الشكلية ، لحاجته على العكس الى الحرية المطلقة في التصوف والتنبؤ .

ان مثل هذا الطموح يخص تلك الرومانتيكية الجديدة التي تكمن صفتها الاساسية في التطلع الى خارج النظام المشترك . وكما ان النثر بشكل عام متوتر بجهد متأمل في الشرط الانساني ينتزعه من وصف بسيكولوجي او اجتماعي هادىء وحكيم ، كذلك فان الشعر لايسعى الى تجميل عالم الحس السليم المشترك بين جميع البشر ، بل الى التغلغل في اسرار العالم المعجز ، الفائق الطبيعة ، والفائق الواقع . وعلى هذا ، فانه ، كالنثر الروائي ، وجدليجير : ان دراساتنا المدرسية تعلمنا

تقدير التحليل البسيكلوجي والوصف التصويري، وروايتنا تهملها لتطرح مشكلات المصير. لقد كونت ذوقنا الشعري نصوص كان الشعر يفهم فيها على انه زينـــة وتجسيم للحياة، وشعرنا يرفض هذه الوظيفة ليجعل من نفسه كشفاً لعالم مجهول.

وبهذا المعنى واذا عرفنا الشعر على هذا النحو، يتضح لنا ان الشكل يمحي امام القصة. ان بعض النصوص النثرية تمثل محاولة شعرية، اذا كان هدفها اقامة علاقة بين حساسيتنا او خيالنا، وبين بعض قوانين الكون وايقاعاته التي تهملها ملاحظتنا المشتركة او العلمية. هذا هو وضع نثر جيرودو وجوليان غراك. بل إن (روايات) كروايات كوكتو او (مستنقعات) دومينيك رولن، تجد نفسها، بسبب منطقها (الشعري)، اي المرتبط بالدهش والغريب، على تخوم النثر والشعر، بمقدار ماتوحي بعالم مجهول، خلف الرؤية العادية للاشياء.



دعامات الأسلوب الثلاث

عند سمرست موم

تعريب : حسام الخطيب

صنف سمرست موم في كتابه الشيق (الخلاصة The Summing up) صفات الأسلوب الثلاث التي يعتبرها دعامة الكتابة الجيدة وفقاً لترتيبها في الأهمية (الوضوح ، البساطة ، الجرس) وقد كتب عن هذه الصفات بطريقته المعهودة في إرسال النفس على السجية ، ولذلك تعمدنا أثناء الترجمة أن نحاول الاحتفاظ بالظواهر الاسلوبية البارزة في كتابته وأهمها تقطع العبارات وقصرها وايثار السهولة في اللفظ والحيوية الناتجة عن لهجته الفردية في عرض أفكاره وابتعاده عن طرائق النقاد التحليلية الذهنية .

المعرب

الوضوح :

لم استطع أن أصبر يوماً ما على أولئك الكتاب الذين يطلبون من القارىء أن يبذل جهداً ليفهم معانيهم . وما عليك إلا أن تتجه إلى كبار الفلاسفة لترى أن من الممكن التعبير بوضوح عن أعمق التأملات . وقد تجد فهم أفكار (هيوم) صعباً ، وإذا لم يكن لديك تمرس بالفلسفة فان مقاصده ستفوتك بغير شك ، ولكن أي انسان مهما كانت ثقافته لايعجز عن فهم معنى كل جملة من جمله على حدة . وقليل من الناس من استطاع أن يكتب بر شاقة أكثر من (بيركلي) .

والغموض الذي نجده عند الكتاب نوعان :

أولهما : يرجع الى الاهمال **والآخر** يكون عن عمد . وفي اغلب الأحوال يكتب الناس بغموض لأنهم لم يكلفوا أنفسهم قط مشقة تعلم الكتابة بوضوح . وهذا النوع نجده غالباً عند الفلاسفة المحدثين وعند رجال العلم وحتى عند نقاد الادب . وهو أمر غريب حقاً ، فان المرء ليخيل اليه ان الكتاب الذين قضوا حياتهم في دراسة أعظم الآثار الأدبية ينبغي أن يكون لديهم الاحساس بجمال اللغة لأن يكتبوا كتابة جميلة أو على الاقل كتابة واضحة ، ومع ذلك فلابد أن نجد في مؤلفاتهم بين الفينة والفينة جملا نضطر لقراءتها مرتين لنفهم معناها . وغالباً مانضطر أن نلجأ الى التخمين لان الكتاب ، فيما يبدو ، لم يفصحوا عن مقاصدهم .

والسبب الآخر للغموض هو كون الكاتب نفسه غير متأكد من معناه وفي ذهنه انطباع غامض عما يريد قوله ، انطباع لم يرسخ رسوخاً كافياً ، إما بسبب نقص في مقدرته الذهنية أو بسبب الكسل . ومن الطبيعي تماماً أن لا يجد الكاتب تعبيراً دقيقاً لفكرة مشوشة ، ويرجع هذا بالدرجة الأولى إلى أن كثيراً من الكتاب يفكرون أثناء عملية الكتابة لاقبلها ، والقلم عندهم هو الذي يبدع الفكرة . وعيب هذه الطريقة ــ وهو في الحق خطر ينبغي أن يظل المؤلف على حذر منه ــ هو أن هناك نوعاً من السحر في الكلمة المكتوبة فالفكرة تتجسد إذ تكتسب طبيعة مرئية فتقف عائقاً في طريق وضوحها .

ولكن هذا النوع من الغموض يختلط بالنوع الاخر الناتج عن القصد . وبعض الكتاب الذين لايفكرون بوضوح يميلون الى ان يفترضوا أن آراءهم فيها اهمية اعظم ممايبدو للوهلة الاولى ويحلو لهؤلاء الكتاب أن يعتقدوا انهم أعمق من ان يعبروا عن افكارهم بدرجة من الوضوح يدركها كل قارىء ، ومن الطبيعي انه لا يخطر لمثل هؤلاء الكتاب ان الخطأ قائم في عقولهم التي لم ترزق ملكة التفكير الدقيق . وهنا يعم سحر الكلمة المكتوبة ، فمن السهل جداً أن تقنع المرء أن العبارة التي لم يفهمها تماماً يمكن ان تعني أشياء أبعد مما استطاع إدراكه . ومن هنا يسهل على

نفس الكاتب أن تنزع الى الوقوع في عادة تسجيل انطباعاتها وهي على حالتها الاصلية من الغموض. والحمقى وحدهم هم الذين يكتشفون معاني مخبأة في مثل هذه الانطباعات .

وهناك صورة اخرى من الغموض المتعمد الذي يتخذ له قناعاً من ارستقراطية القبح . فالكاتب يلفع معانيه بالغموض لكي لاتستطيع العامة المشاركة فيها . وروحه حديقة سرية لاتستطيع النخبة ان تلجها الا بعد ان تتخطى عدداً من العقبات الخطرة . ولكن هذا النوع من الغموض لاينتج عن الادعاء فقط بل عن قصر النظر اذ ان الزمن لا بد ان يلعب لعبته فاذا كان المعنى هزيلاً مسخ الى لفظ غير ذي معنى لايفكر احد بأن يقبل على قراءته . وهـذا هو المصير الذي حل بالكتابات المتكلفة لأولئك الكتاب الفرنسيين الذين أضلتهم طريقة (غيوم أبو لونير) ، وفي بعض الأحيان يلقي الزمن ضوءاً كاشفاً على ما ظهر يوماً ما أنه عميق وبذلك يكشف عن حقيقة تلك الالتواءات اللغوية التي أخفت افكاراً مبتذلة جـداً . فقليل من قصـائد (مالارميه) الآن غير واضح ولا يعجز الانسان ان يلاحظ ان تفكير هـذا الشاعر كان يفتقر الى الاصالة افتقاراً رئيسياً . وكانت بعض عباراته جميلة اما مادة شعره فكانت الألهية الشعرية لأبناء زمانه .

البساطة :

والبساطة ليس لها من القيمة الفنية ما الوضوح . ولقد تعمدت الكتـابة ببساطة لأنني لا أملك موهبة الغنى في الكتابة . وإنني لأعجب بالغنى عند الاخرين الى حد ما ، مـع انني أجد صعوبة في هضم هذه الوفرة في الكم . واستطيع ان اقرأ صفحة (لرسكن) بمتعـة ولكنني لا اقرأ عشرين صفحة الا بتعب شديد . والعبارة الموقعة والصفـة الفخمة والاسم الغني بالارتباطات الشعرية والجمل التوابع التي تعطي الجملة الرئيسية وزناً وعظمة والأبنية التي تشبه هدير الموج يتلو بعضه بعضاً في الخضم الواسع كل اولئك لابد أن يكون ناتجاً عن إلهام معين بلا ريب . والكلمات المنضدة على هذا النحو لها في الأذن وقع الموسيقى والاستجابة لها حسية اكثر مما هي عقليـة ، وجمال الجرس يقودنا بسهولة لأن نستنتج انه لامجال للبحث عن المعاني . ولكن الكلمات لطاغيانها فهي توجد من أجل معانيها واذا نحن لم نلق بالا الى المعاني فكأننا لم نلق بالا الى شيء اطلاقاً ، وهو امر محير فهذا النوع من الكتابة يتطلب موضوعاً يليق به ، ومن المؤكد ان الكتـابة عن الامور التافهة بأسلوب فخم امر ليس محل اعتبار . ولم يكتب أحد على هذا النحو بأنجح مما كتب السير (توماس براون) ، ولكن حتى هو نفسه لم ينج من الهوة دائماً . ففي الفصل الاخير من كتابه (هايد روتافيا) نجد الموضوع ، وهو مصير الانسان ، ملائماً جداً للغته الفخمـة المنمقة وكذلك انتج الطبيب النرويجي قطعة من النثر لم تسبق في أدبنا ، ولكنه حين يصف العثور على

فاروراته الاثرية بالطريقة المفخمة نفسها يصبح تأثير اسلوبه أقل امتاعاً ، في ذوقي الخاص على الاقل . وحين يعمد كاتب محدث الى إخبارنا بأسلوبه المتفاصح ماإذا كان يليق او لايليق بموس ان تضاجع شابا مبتذلا يحق لنا عند ذاك ان نشعر بالاشمئزاز .

واذا كان الفن في الكتابة موهبة لاتتاح لكل انسان فان البساطة تأتي بالطبيعة بدونشك. ولكي تبلغ البساطة تحتاج الى نظام قاس ، وعلىقدر معرفتي أحسبانلتناهي الوحيدة التي وجدتها من الضروري اعطاء اسم للقطعة النثرية التي توصف (بالرقعة الارجوانية) ـ Purple patch ـ وما كان لهذه التسمية ان تطلق لولم تفد دلالةخاصة . إن النثر الانكليزي هو ابن الجهدلاالبساطة، إلا أنه لم يكن هكذا دائماً اذ ليس هناك نثر مباشر حي ذو شخصية يستطيع أن يجاري نثر شكسبير. وينبغي أن نذكر أن هذا النثر هو حوار كتب ليكونمادة للحديث . ولسنا ندري على أي نحو كان شكسبير يكتب لو أنه ألف مقدمات لمسرحياته مثلمافعل (كورني) ، وربما أتى نثره في مثل فخامة رسائل الملكة اليزابث . ولكن النثر في الايام السالفة كنثر السير توماس مور لم يكن متقلاً ولا منمقاً ولاخطابياً ، وهو يعبر عن البيئة الانكليزية . وفي رأيي أن توراة الملك جيمس تركت آثاراً ضارة في النثر الانكليزي . ولست من الغباء بحيث انكر جمالها العظيم ـ انها رائعة . ولكنها كتاب شرقي ، وصورها الغريبة ليس لها شأن بنا ـ هذه المجازات الشديدة الحلاوة وتلك المبالغات غريبة عن عبقريتنا .

وليس لي إلا أن أعتقد أنه من بين المساوىء التي سببها الانفصال عن روما في حقل حياتنا الروحية كون هذا الكتاب (التوراة) قد أصبح لفترة طويلة جداً يقرأ يومياً بل يقرأ وحده دون غيره من قبل ابناء شعبنا . وتلك الانغام وتلك المفردات القوية وذلك التفاصح كل اولئك اصبح جزءاً لايتجزأ من ذوقنا القومي .. ان الكلام الانكليزي الصادق الواضح أثقل بالزخارف وأخذ الانكليزي العادي يلوي لسانه ليتكلم كما يتكلم أبناء العبرانيين . ولقد كان في طبيعة المزاج الانكليزي مايتفق وهذا الاسلوب المتكلف ، ولعله نقص في الدقة الفكرية عند الانكليز ، ولعله تحسس لجمال اللفظة في حد ذاتها ، ولعله تفرد فطري وحب للتنميق ، لست أدري ، ولكن الحقيقة الواقعة هي أن النثر الانكليزي منذ ذلك الحين كان عليه ان يناضل الميل الى الترف الاسلوبي ، ومن حين لآخر كانت روح اللغة تؤكد نفسها كما فعلت عند (درايدن) وكتاب عصر الملكة (آن) ، ولكن ذلك أدى مرة أخرى الى انغمار اللغة في اساليب(جيبون) و (دكتور جونسن) المفخمة ، وعندما استعاد النثر الانكليزي بساطته على يد (هازلت) و (شلي) في رسائله و (شارلز لامب) في أحسن ما كتب عاد ففقد هذه البساطة على يد (دوكوينسي) و (كارليل) و (مردث) و (ولتر باتر) . ومن الواضح ان الاسلوب

الفخم أشد اختلاباً من الاسلوب البسيط . وفي الحق إن كثيراً من الناس يعتقدون أن الاسلوب الذي لايلفت النظر ليس أسلوباً ، وهم يعجبون بكتابات ولتر باتر ولكنهم يقرؤون مقالة ماثيو أرنولد بدون أن يعيروا أي انتباه الى الاناقة والوضوح والاتزان في هذه الصفات الثلاث التي تصاحب أقواله عادة .

والقول : **ان الاسلوب هو الرجل** معروف كل المعرفة وهو واحد من تلك التعريفات السائرة التي تقول اكثر مما يلزم لتعني الشيء الكثير . وأين الرجل في أسلوب (غوته) ؟ أفي قصائده الوجدانية التي تشبه تغريد الطيور أم في نثره القبيـح ؟ وأين (هازلت) في أسلوبـه ؟ ولكنني أفترض ان الرجل اذا كان ذا عقل مضطرب فانه يكتب بطريقة مضطربة ، واذا كان ذا مزاج متقلب الاهواء يكون نثره خيالياً غير متزن ، واذا كان ذا فكر نافذ ذكي يتذكر مئات من الاشياء بوحي من الموضوع الذي يبحث فيه فانه سيثقل صفحاته بأنواع المجاز والتشبيه مالم يتصف بضبط للنفس شديد . وهنالك فرق كبير بين تفاصح كتاب العصر اليعقوبي الذين خدرتهم الثروة الجديدة التي أدخلت مؤخراً الى اللغة الانكليزية وبين بلاغة (جيبون) و (دكتور جونسن) اللذين كانا ضحية نظريات سيئة ، واستطيع أن أقرأ بمتعة كل كلمة كتبها (دكتور جونسن) لأنه كان يتمتع بذوق جيد وبيان ساحر وذكاء حاد ، وما كان لأحـد أن يكتب خيراً منه لولا أنه حمل نفسه عمـداً على الكتابة بأسلوب فخم ، وكان دكتور جونسن يعرف الاسلوب الجيد حالما يقع عليه بصره ، وما من ناقد استطاع أن يظهر محاسن نثر (دريدان) بمثل مقدرته وقد قال عن (دريدان) انه فيما يبدو لم يكن لديه من فن سوى التعبير بوضوح عن افكاره القوية . وقد أنهى احدى سيره (١) بالكلمات التالية : ـ

كل من ينشد أسلوباً أنكليزياً مألوفاً ولكنه غير خشن ، وأنيقاً ولكنه غير متكلف ينبغي أن يكرس أيامه ولياليه لمجلدات (أديسون) .

ولكن دكتور جونسن حين اقبل على الكتابة اقبل عليها بهدف آخر مختلف وقد فهم الأسلوب الرفيع فهماً خاطئاً فظنه الاسلوب المتكلف ، ولم يكن لديه من التربية الجيدة ما يجعله يهتدي الى ان البساطة والطبع هما أصدق سمات التميز .

واذاكان كتابة النثر الجيد تحتاج الى تهذيب وذوق . لأن النثر ، خلافاً للشعر هو فن حضري اما الشعر فهو فن مثقل ، (Baroque) ، والفن المثقل أميل الى المأساة والضخامة والغموض ، وهو يعنى بالجوهر ويتطلب العمق ونفاذ الفكرة ولااستطيع إلا ان أشعر ان كتاب النثر في عهد الاسلوب المثقل ، كمؤلفي توراة الملك جيمس ، (سير توماس براون وجانفيل) ، كانوا

(١) اشارة الى كتاب سير الشعراء Lives of the Poets لدكتور جونسن .

شعراء ضلوا طريقهم . ان النثر هو فن الوشي (Rococo) ، وهو يحتاج الى الذوق أكثر من القوة ، والى الزينة اكثر من الالهام والى الوفرة أكثر من العظمة والشكل عند الشاعر بمثابة اللجام الذي لا تجري العربة بدونه وليس من قبيل الصدفة أن يكون أحسن النثر قد كتب حين بلغ فن الوشي بأناقته واعتداله ذروة إبداعه عند نشأته لأن الأسلوب الموشى ساء بعد أن اصبح العالم متعباً من الاساليب الفضفاضة وأخذ يصبو الى شيء من الضبط فكان فن الوشي تعبيراً طبيعياً عند الأشخاص الذين قدروا قيمة الحياة الحضرية . انالمرح وقوة الاحتمال وخشونة المشاعر هذه الأمور المستجدة جعلت القضايا المأساوية (Tragic) الكبرى التي سبق أن شغلت الناس في القرن السابع عشر جعلتها تبدو مبالغاً فيها . وقد اصبح العالم مكاناً للعيش اكثر راحة ، وربما لمرة الاولى خلال القرون أصبحت الطبقات المثقفة تستطيع ان تستريح وتستمتع بفراغها . وقد قيل إن النثر الجيد ينبغي ان يشبه حديث الانسان ذي التربية الحسنة ، وتجاذب أطراف الحديث لن يكون ممكناً إلا حين تكون عقول الناس متحررة من الهموم الشديدة وينبغي أن تتوافر لحياتهم ضمانات معقولة وأن لا يوجهوا كل جهودهم لانفسهم ، وعليهم أن يدركوا أهمية ارقي الحضاري وأن يقدروا اللباقة وأن يلقوا بالاً الى شخصياتهم ، (اولم يبلغنا أن النثر الجيد ينبغي ان يكون كملابس الرجل الأنيق مناسباً ولكن غير متكلف) ، وينبغي أيضاً ان يظلوا في خشية من ان يثقلوا على الأخرين ، وعليهم ان لايكونوا مستخفين ولا مترمتين ، بل اكفاء دوماً ، وعليهم ان يرموا الحماسة بنظرة ناقدة . ومثل هذه التربة مناسبة لظهور أعظم كاتب في النثر عرفه عالمنا الحديث وهو (فولتير) ... إن كتاب اللغة الانكليزية نادراً ما استطاعوا أن يبلغوا الذروة التي يبدو ان فولتير بلغها بطبعه ، وربما كان ذلك راجعاً الى طبيعة لغتهم الشعرية ، ولقد استحق الكتاب الانكليز من الاعجاب بقدر ما استطاعوا الاقتراب من صفات السهولة والاتزان والدقة التي بلغها الكتاب الفرنسيون العظام .

الجرس :

وثالثة مميزات الاسلوب عندي هي الجرس ويتوقف ما تعزوه من أهمية للجرس على مدى حساسية أذنك . وهناك عدد كبير من القراء ومن الكتاب الذين نالوا الاعجاب خالون من هذه الموهبة . وقد استقر في اذهانهم أن تكرار الصوت يعطي أثراً من الجمال ولست أعتقد أن هذا الامر وارد في النثر ، ويبدو لي ان سجع الكلمات ينبغي أن لايستعمل إلا لسبب خاص ، وإذا ما استعمل مصادفة يكون وقعه على الأذن غير مستحب . على أن استعماله العرضي قد شاع حتى ان المرء لايستطيع إلا ان يفترض أن وقعه لايخلف أثراً مؤذياً في آذان الجميع . وكثيرون من الكتاب ، دون أي ضيق ، يربطون كلمتين بقافية واحدة أو يصلون صفة

طويلة هائلة مع اسم طويل هائل او يضعون بين نهاية كلمة وبداية اخرى حرف عطف من الاحرف الساكنة يكاد يكسر الفك . وهذه شواهد تافهة واضحة وما ذكرتها إلا لأثبت ان الكتاب المتأنقين يقعون في مثل هذه المزلات لأنهم لم يوهبوا الأذن المرهفة فالكلمات لها وزنها وصوتها ومظهرها ولن تستطيع أن تكتب جملة جذابة المظهر حلوة النغمة إلا بمراعاة هذه لأمور الثلاثة .

ولقد قرأت كثيراً من الكتب عن النثر الانكليزي ولم أكد أجدفائدة فيها لأنها فيمعظمها كانت غامضة ونظرية أكثر مما ينبغي ومولعة دوماً بالتأنيب . ولكن هذا لاينطبق على معجم فاولر Fowler للانكليزية الحديثة . انه عمل قيم . ولا اعتقد أن في الناس من بلغ فياتقانالكتابة حداً يغنيه عن هذا الكتاب انه كتاب حي ، ولقد احب (فاولر) البساطة والأسلوب المباشر والفهم السليم . ولم يكن ليطيق الادعاء . وكان يحس احساساً سليماً ان الاصلاح هو دعامة اللغة وكان نصير العبارة ذات الوقع . ولم يكن من عبيد المنطق وتوخى أن تظل اللغة المستعملة ضمن نطاق القواعد النحوية . والنحو الانكليزي صعب وما أقل الكتاب الذي نجوا من ارتكاب الخطأ النحوي . فكاتب متأنق مثل هنري جيمس مثلا كتب في احدى المناسبات بأسلوب مخالف للنحو الى حد كفيل بأن يثير غضبة أي مدرس يرى مثل هذه الأغلاط في مقالة تلميذ . ومن الضروري أن يتعلم الكاتب النحو ومن الافضل أن يراعي قواعده على أن يتذكر دوماً أنالنحو صيغة الكلام العادي . والاستعمال هو المحك الوحيد واني افضل الجملة السهلة غيرالمتكلفة على الجملة النحوية . ومن الفروق بين الانكليزية والفرنسية انك في الفرنسية تستطيع أن تكتب كتابة طبيعية مراعياً قواعد النحو ولكن الامر مختلف في الانكليزية ... ومن الصعوبات في الكتابة الانكليزية ان صوت الحرف يؤثر في شكل الكلمة المطبوعة . ولقد اعطيت مسألة الأسلوب كثيراً من جهدي واهتمامي وهناك صفحات قليلة مما كتبت لاتحتاج الى تحسين ولكن أكثر ما كتبت لم يحظ بسكل رضاي لأني على جهدي ، لم استطع أن اكتبأفضل من ذلك ولست بقائل عن نفسي ماقاله جونسون عن بوب : ـ (لم يغض عن غلطة قط ولم ينفض يديه يأساً من اصلاحها) . **انني لاأكتب ماأريده . انني اكتب مااستطيعه .**

ولكن فاولر لم يكن ذا أذن مرهفة ولم يلحظ أن البساطة في كثير من الأحيان قد تتفق مع الجرس الموسيقي ، ولست اعتقد أنالكلمة الغريبة أو الحوشية أو حتى المتكلفة تكونفي غير محلها حين تعطي وقعاً أفضل من الكلمة الواضحة العادية أو حين توفر للجملة توازناً أفضل . ولكنني أسرع فأضيف ،بالرغم من اعتقادي أن المرء يستطيع أن يوطد الموسيقى دون ارتكاب هذا الخطأ ، أن الكاتب لايجوز قطعاً أن يأتي بما قد يلفع معانيه بالغموض .

وأي كتابة ، مهما كانت ، أفضل من الكتابة الغامضة . إن الوضوح شرط أساسي للكتابة لايحمل أية مناقشة .

وأما ضد البساطة فيمكن أن يرد احتمال الجفاف . وهي مخاطرة تستحق أن يجازف بها المرء أليس الصلع أفضل بكثير من الشعر المستعار؟ وأما بالنسبة للجرس فهناك خطر له شأنه وهو احتمال الرتابة. فحين بدأ جورج مور بالكتابة كان أسلوبه فقيراً وكان يخيل لقارئه أنه يكتب على ورق اللف بقلم غير مبري ولكن بالتدريج استطاع أن يغني موسيقى كتابته . وتعلم كيف يكتب جملاً تقع على الأذن كالهمس الخفي وقد اغرم بهذه الموسيقى حتى انه لم يرو منها قط . ولم يستطع ان يتجنب الرتابة ، كانت أصداء كتابته أشبه بصوت الماء ينكسر على أحضان شاطىء حصوي .. نعومة متناهية يكاد المرء يفقد احساسه بوجودها . إنها شديدة الحلاوة لدرجة أنك تشتهي أحياناً شيئاً من الخشونة أو نشازاً مفاجئاً يقطع الانسياب الحريري ، ولست أدري كيف يستطيع المرء أن يحتاط لهذا المحذور ، **وافترض أن الفرصة الوحيدة للكاتب هي ان يكون مزاجه أرهف من مزاج قرائه بحيث يشعر بالضيق قبل أن يشعروا به .**

وعلى المرء أن يظل في يقظة تجاه الاساليب الآلية فاذا ماوردت في كتابته ايقاعات معينة بسهولة فعلية أن يتساءل عن نصيبها من الآلية . ومن الصعب أن يكتشف الكاتب النقطة الدقيقة التي يكون فيها الاصطلاح الذي صاغه ليعبر عن نفسه قد فقد نكهته . وكما قال دكتور جونسن : (إن من راض نفسه على صياغة الأسلوب بجهد يقدر أن يكتب بسهولة تامة فيما بعد) . وإني لأذكر باعجاب أن أسلوب ماتيو أرنولد كان ملائماً لمقاصده الخاصة ولكن علي أن أعترف أن أساليبه الآلية تسبب الضيق غالباً . لقد كان أسلوبه أداة أكملت صياغتها للمرة الأولى والأخيرة وليست كيد الانسان التي تستطيع أن تقوم بأنواع مختلفة من الأعمال .

ومتى استطعت أن تكتب بوضوح وبساطة وانسجام موسيقي وأن تطبع كتابتك بطابع من الحيوية فانك تكتب خير مايكتب الناس وخير مايقرأون.

الخبز المر

قصة للسيدة : وداد سكاكيني

– مالك يافتحي كيف تبدو مثل القرفان ؟

فرفع الصبي رأسه صامتاً واجماً ، وأدار عينيه الذابلتين في وجه المرأة الضخمة التي ألحت عليه بالأكل

كان يعلم أنها كاذبة في إشفاقها عليه ، فهي السبب في إقصائه عن أمه ، تخفي الحقد والكراهة ، ولايستخفي منها التبرم به ، وتتمنى أن تتركه جائعاً يزحل عن المائدة وعيناه في الطعام

لم يتحرك فتحي أو يتكلم وهي تعجب لقلة أكله ، فلما سكتت مد يده للرغيف وأخذ يقتطع منه لقمة بعد لقمة ، يلوكها بفتور ، وكأنه لايحس جوعاً أو أنه يمضغ مراً ويشعر بالقرف ، فقالت زوجة عمه وقد عادت تراقبه :

– حيرني أكل هذا الولد ...

فتلفت إليه عمه الكهل البطين الذي كان يلتهم الطعـام ، وزجره بنظرة ساخطة ، وأغلظ له في اللوم والتهديد ، ثم تنبه من نهمه وحدة لسانه ، وكان سحر المرأة - على فظاعتها - في الأكل اللذيذ الذي أتقنت إعداده لتملأ به بطن الزوج وتربط لسانه عنهـا أحيانا ، فلما شبع وكاد النهم يؤذيه زحزحها عن مكانها بكلمة صارمة ،وكانت تتشفى بالسمع والنظر ؛ فعادت النقمة تغلي في نفسها .

نهض العم عن الأرض كالمترنح ، وكان متربعاً أمام المائدة الواطئة ، وأخذ يمسح فمه بالمنشفة التي كانت فوق حضنه ويردد بصوت مسموع :

- الحمد لله ، كفاها ربنا ...

فوجد فتحي خلاصاً من موضعه ، وقام مطرقاً يضم شفتيه الرقيقتين ، ويزوي ما بين عينيه اللتين ارتعشت جفونها، فقالت امرأة عمه بسخرية وهي تنظر إليه:

- تكلم ، مالك ، أخرس لا تحكي ؟

كان هذا شأنه ودأبها في طعامه ، لا يكاد في كل مرة يتناول منه إلا قليلاً بين لحاظ هذه المرأة الغاشمة والتهيب من لسان الرجل ، حتى يذهب بعد العشاء إلى فراشه لينام ، وهو يشعر في أكثر الليالي أن بطنه يقرقر من الجوع ، وكان الهزال يأخذ منه حتى يوم الخميس فيتحول ولداً آخر ، يتنقل بخفة ، ويقل صمته وهمسه ، فيدلف إلى عمه الذي يكون عصر ذلك النهار متأهباً للخروج إلى مقهى الحي القريب ، فيأخذ يده ليصافحها بشاشة ويصافح يد زوجته برياء ، ثم يتطلع صوب الباب وينطلق إلى البيت الذي آوت إليـــه أمه ، ولم يكن بعيداً ، فهو في الزقاق الذي يفصل بين منزل عمه والمدرسة .

أما أم فتحي فتفتح الباب في ذلك الميعاد ، وتطل برأسها الملفف بالغطاء الأبيض نحو الطريق الذي يأتي منه كل خميس ، فاذا أشرف فتحي من المنعطف

تهلل وجهها وتخطفه قلبها الذي كانت تحسه كأنه الباب الذي فتح على مصراعيه ليتلقاه فتضمه الى صدرها وتملأ خديه ورأسه بقبلاتها ، وبدور بينها حوار سريع قصير ، ثم تأخذ بيده الى دار أهلها وكانت تسكن عندهم ،فاذا أقبل عليهم بالتحية والابتسامة ، وانطلق بمؤانسته الواعية أحست أمه ان الدار تضحك في ذلك المساء ورأت اولاد اخيها يحتفلون به وينتظرونه بشوق ليشاركهم في اللعب والطعام والفسحة يوم الجمعة ، فلا تسعها الدار ،على الرحب من ،فرحتها .

ويتلفت فتحي بين الفترة والفترة من كلامه مع أترابه من أهل أمه ليطل على المطبخ الواسع الذي تفوح منه رائحة الطعام، فتتفتح نفسه وينسل إلى والدته التي كانت تساعد امرأة أخيها في إعداد المائدة للعشاء ، فيشد بيدها ويقبلها برقة وبهجة ، فاذا نظرت إلى هزال جسمه — وهو يجتاز العاشرة من عمره — دعت على نفسها ودمعت عيناها ، ثم صبت في سمعه همساً رفيقاً تبسم له وجهه وابتهل قلبه ورفع الاثنان رأسيهما إلى السماء مجمجمين بدعاء ولهفة .

على أن فتحي كان يأبى أن يأكل مع الكبار فينضم إلى أولاد خاله في طعامهم ويلتهم اللقمة بعد اللقمة من الخبز الذي كان يحبه ، مجارياً أترابه في الضحك والكلام على المدرسة حتى ينهض شعبان مردداً كلمات عمه :

— الحمد لله ، كفاها ربنا ...

فتسمعه أمه ضاحكة الوجه والقلب ، وتلح عليه بالزيادة فلا يقبل ، ويتعطف أهلها وهم يرونها سعيدة بوحيدها ، وهو ملتصق بها كأنه طفل صغير ، لا يكاد يبتعد قليلا صوب الأولاد حتى يعود إليها مرغاً خديه بكفها وعنقها ، ويبيت عندها مرموقاً بعنايتها حتى يصبح السبت ويستيقظ فتحي باكراً ليرتد إلى بيت عمه ، فتتلقاه المرأة الضخمة الفحلة بسخريتها في الترحيب به ، إذ تراه

مشرق الوجه مرح الخطوات ، فلا يتبين ذلك عمه الذي يكون إذ ذاك مشغولا بجمع أوراقه ليحملهــــا إلى الشركة التي يعمل فيها محاسباً ، وإنما تلحظه زوجته الغاشمة التي تلح على الولد الشاخص الواجم بأن يستعجل للمدرسة ، فقد أعدت طعامه وجاءته بكيس كتبه ودفاتره .

ولا يكاد يصبح الثلاثاء حتى يكون فتحي معللاً نفسه بغداء يتناوله أمام رفاقه ، فيمضي الى المدرسة متمهلا متلفتاً خلفه ، ولا يطول قلقه والتفاته فان امرأة ربعة محتشمة في الثلاثين من عمرها تمشي على استحياء وتتحاشى أن يلقاها الجيران في طريقها اليه ، تقبل عليه بابتسامة ولهفة ، ثم تقف بجانبه هامسة حانية وكأنها في سمتها ووقارها بنت الخمسين ، وقد ألقى الحزن البكر على ملامحها وردائها ظلالا من الكمد والحداد .

وتمسح أم فتحي على خدّي ولدها بأناملها ، ثم تفتح كيسه الصغير فتجد لفافة خفيفة تضم رغيفاً جافاً تجمعت فيه بضع حبات من الزيتون الأسود والأخضر فلا يتكلم الولد وأمه وإنما تتلاقى أعينهما الحزينة عند الرغيف واللفافة ، وتدس الأم فيها ما حملت من طعام وحلواء ، ثم تمس كتفه وتدفعه برفق وحنان ، فيمضي متلفتاً خلفه ، متلمساً قروشه في جيبه حتى يصل الى المدرسة .

كان صباح الثلاثاء موعداً للقاء أمه في الطريق ، إذ كانت لا تصبر على فراقه أسبوعاً ، فتتمهل في خطاها تلقاء منعطف قريب حتى يقبل عليها أو تقبل هي عليه وتعطيه ما تيسر لها من قروش ، يفرح بها أو طعام يحبه ، وقد راعها أن تأتي كمادتها في الصباح الباكر ولا تلقاه ، فأخذت تتفرس في وجوه التلاميذ المتزاحمين في طريقهم الى الباب الكبير ، ولما انقطع وصولهم وبدأ الدرس سألت أم فتحي بواب المدرسة وكان يعرفها :

— أين فتحي ؟ هل رأيته ؟ بحياتك إسأل عنه .

وغاب البواب قليلاً ثم عاد اليها وقال :

— يظهر أن ولدك غائب ، سألت عنه المراقب ورفاقه

وما كادت الأم القلقة تسمع هذا الجواب ، حتى ارتدت من حيث جاءت ، وكانت تسارع في درب ضيق طويل ، قلق الحجارة ، حتى وصلت الى الحي القريب ووقفت بباب نعيم أفندي عم ابنها .

كانت أم فتحي تخشى أن تدق الباب وتفتحه المرأة الضخمة الفحلة التي حرمتها الحياة مع ابنها ، فأخذت تجمع وعيها وشجاعتها وتصغي الى الصوت الذي كان يزعق من بعيد ، فانتظرت حتى هدأ الصوت وغاب ، وقد أبت ان تعود خائبة مضطربة فتأهبت لطرق الباب ، وأمسكت بحلقة واسعة وكأنها جمرة من نار ، وأخذت أم فتحي تدق الباب بالحلقة دقات مستأنية متوالية حتى فتحت الضخمة الباب ووقفت بجسمها المتليء الرهل ووجهها المتهدل الخدين المكحول العينين وكأنها بنظراتها المبهوتة تقول لمن وقفت وجهاً لوجه أمامها وكانت ترفض لقاءها :

— ماذا تريدين في هذا الصباح ؟

كان عبوسها لا يشجع الأم الملهوفة ولا يدعوها للدخول ، لكن أم فتحي لم تدر كيف تكلفت الهدوء وسألتها :

— أين ولدي ؟ قلبي يقول إنه مريض ...

فأجابت بجفاء :

— يافتاح ياعليم ، الولد مزكوم من يومين

ولاتحس الأم القلقة المرتعشة اليدين إلا أن قدميها تتخطيان العتبة وقد أزاحت بمنكبها الهزيل منكب المرأة الضخمة وقالت لها :

أريد أن أراه ، أين هو ؟

وصعدت في درجات السلم الخشبي على تخوف وسرعة ، ولو لم تمسك بمقبض الحائط حين بلغت أعلى السلم لهوت الى أسفله ، فان رجليهـا كانتا تهتزان كالقصب الواهي تحت خطواتها المضطربة .

دخلت الغرفة وهي تسترد أنفاسها فوجدت ولدها مستلقيـاً على فراش رقيق وعليه لحاف خفيف ، فلما سمع فتحي صوت أمه فتح عينيه ورفع رأسه عن المخدة وقال لها :

— لاتخافي ، أنا اليوم أحسن من البارحة .

— هل تسعل ؟

— قلت لاتخافي ، الآن تسممنا ...

فلمست أمه يده وخديه وأحست لهيبـاً ، لكن أنامله كانت باردة ، وقد ألح عليها بكأس ماء فان حلقه جاف . .

كان فتحي كالمحموم يرتمش ويشكو الصداع فقال لأمه هامساً :

— أريد أن تبقي معي ... لكن ...

وما كاد ينطق باسم المرأة التي تكرهه حتى دخل عمه ورحب بأم اليتيم، وقد عطف قلبه على الاثنين وترحم على أخيه ، فحنا على الضيفة الخائفة ، ودعاهـا للبقاء إلى جنب ولدها حتى يشفى ، تغسل ثيابه وتسقيه الدواء والحساء

ولم تمض أيام معدودة حتى أخذت الأم تقدمُ لولدها الخبز الذي كان يحبه عند أهلها فيأكله من يدها فتاتاً باللبن ، ويأكله من غير إدام فيحسه شهي المذاق وتعجب المرأة الضخمة الفحلة أن رأته يحمل الرغيف ويقتطع منه لقمة في غبطـة وابتسام ، فتحط على عينه سؤالها :

— أراك تأكل الخبز في غير مهلة ولافتور ، ولاتدسه بعـد تفتيتـه تحت الوعاء ؟

ويرفع الولد الى ظالمته عينين فارقها الذبول ولاحت فيها الطمأنينة وأخذ ينظر الى أمه وقد تجلد وأراد أن يكون شجاعاً فقال لها :

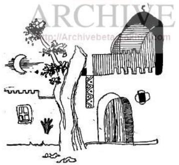
— كنت كلما ذقت الخبز لا أستطيع أن أبلعه

فأجابته المرأة الضخمة متهكمة محتدة :

— كيف تأكله اليوم وتبلعه بشهية ؟

ولكن الأم سبقته الى الكلام فقالت للظالمة العقيم :

— لا تأكل إلا العافية ، ولا تنسي أن خبز اليتيم مر ».



الجد

اقصوصة للكاتب الروماني

باربو ديلافرنشيا

نقلها عن الرومانية

الأب: اميل مرقدة

تعريف

عرف الأدب الروماني الأقصوصة منذ فجر القرن التاسع عشر. وعالج كتابها مواضيع فلسفية وتاريخية ونفسية وأدبية.

ومن بين الذين اجادوا الاقصوصة الكاتب المشهور باربو ديلافرنشيا المولود في ضواحي بخارست عاصمة رومانيا في ٢ نيسان ١٨٥٨.



ان هذا الكاتب ليذكرني بزهير بن ابي سلمى ومثله نشأ في بيئة ادبية وقد اشتهر ابوه بالقاء القصائد الشعبية الطويلة وعرف عن والدته انها كانت تحسن سرد القصص المشوقة وكانت هي ايضاً تؤلف القصص الخيالية. ويقال ان جدته كانت تحكي الحكايات الطريفة.

منذ ان كان هذا الكاتب في المدرسة، تدرب على الكتابة والنشر. درس الحقوق في بخارست ثم في باريس حيث تعرف على الحلقات الادبية ولما عاد الى بلاده برز في المحاماة، لكنه لم يهمل ابداً الناحية الادبية.

تدخل في السياسة ونجح في عدة انتخابات نيابية وانتخب عضواً في المجمع العلمي. وساهم في تحرير عدة مجلات أدبية.

كان يحب الشعب والفولكلور معتبراً ان الادب الشعبي كنز ثمين وعلى الادباء ان يستقوا منه. وقد تأثر ديلافرنشيا فعلاً بهذا الادب وظهر ذلك جلياً في كتاباته.

والاقصوصة التي تقدمها للقارىء نشرت في عام ١٨٩٣

كان الطلح يضوع بفيض من الطيب والشيخ يقعد على عتبة البيت وهو يفكر،وبماذايفكر..؟انهلا يفكر بشيء،يحصيالازهارالمتساقطة . وينظر الى اواسط الحديقة يحك رأسه ثم يعود الى تعداد الازاهير التي ينثرها النسيم .

كانت خصل شعره المتجعد عناقيد زهر ابيض . الحاجبان ، الشاربان ، اللحية ... في كل بقعة تساقطت ثلوج سنين عديدة ومرهقة .

كل شيء تغير فيه سوى العينين ، فانهما بقيتا محافظتين على الوداعة والانس.
من دفع الباب بشدة ؟

— ظننت ان الريح هبت .. انتما ؟ ! حالفكما الحظ ياديكي الجد !

كانا صبياً وابنة ، محمري الوجنات عبلين . اقترب الطفلان من جدهما وقبلا يديه .

— أيها (الأب الشيخ) قالت الفتاة ، لماذا يطير العصافير ؟

— لأن لها اجنحة — اجاب الشيخ وهو يلتهمها بعينيه .

— حسنا أليس للبط اجنحة ؟ لم لاتطير ؟

— انها تطير ، ولكن على ارتفاع منخفض .

— وضم الشيخ اليه الفتاة بيد والصبي بيد قائلا :

— يابطلي الشيخ انتما .. !

— وظهرت ابتسامته تحت شاربيه ،ورمق الطفلين بمحبة كلية حتى اصبحت عيناه نوراً وبركة .

— ايها الاب الشيخ ، الى اين تذهب الكراكي حين ترحل ؟

— الى بلاد الكراكي .

— ألى بلاد الكراكي ؟

— نعم .

— الى ابن تذهب السنونو حين تذهب ؟

— الى بلاد السنونو .

— ألى بلاد السنونو ؟

— نعم .

— ايها الاب الشيخ ، اتمنى ان تنمو لي اجنحة وان اطير محلقا في مجد السماء ، قال الصبي هذا وهو يلمس لحية جده .

— اذا نمت لك اجنحة — قالت الفتاة — عليك ان تأتيني ببلبل الشعير وبخرشوف بري .

— نعم . . اه . . اه . . وماهذه الانواع .. وماذا يكون حظي انا؟

إكتأبت الفتاة .

لاطفها الجد وقال للصبي :

— عليك ان تلتقط لك اثنين ولها اثنين .

— لك عصفوران ولي عصفوران .

— هذا شيء طبيعي . لك اثنان ولها اثنان ولي واحد ، قال الشيخ .

— اتريد منها ايضاً ياجدي !

— لم لا . . اريد حسونا .

يالهم من سعداء !

امتطى الصبي ركبة جده والفتاة الركبة الثانية وأخذ الجد يلاعبها ، يصفق الطفلان بالأيدي والجد يغني : ايها القوقازي ، لماذا تسمى هنا بين الخزف .؟

ظهرت في الباب امرأة نحيلة تحمل دلوين من الماء . في الحال توقف الطفلان عن الضحك، والجد عن الغناء .

انها امها وابنته .

— وانت يا ابتاه . . تلاعبها . . سوف يقفزان على رأسك . .

ورفع الجد يده واصابعه تشبه اصابع الكاهن حين يبارك ومد صوته قائلا:

— اتركوا الاولاد يأتون الي .

— حسنا يا ابتاه . . ولكن اعلم . . واها ، حفظها الله .

دخلت المرأة البيت .

— حالفها الحظ وتمتما بالصحة ـ هكذا همس الشيخ كأنه يؤنب أحدا ثم قبل رأسيها وعاد الضحك والغناء .

ومن كلمة الى كلمة استولى الطفلان على وجنتي الجد .

— هذه الناحية لي .

— وهذه الناحية لي .

— هذا الشارب لي .

— وهذا الشارب لي .

ولما وصلا الى اقتسام اللحية ، اختلط الأمر ، ولكن الجد وفق بينهما قائلا:

— انها تقسم الى قسمين .

هرع الطفلان الى اقتسامها بسرعة حتى اغمض الشيخ عينيه من الالم .

— نصفها لي .

— ونصفها الآخر لي .

وبعد ان اقتسماها قسمة أخوية تبادرا الى المدح .

الصبي :

— ان شاربي هو الأطول .

الفتاة :

— بل شاربي هو الاطول .

وشد الصبي الشارب ومثله فعلت الفتاة . وأخذت المشادة مأخذها ... شاربي اطول ... بل شاربي ...

ذرفت عينا الجد دموعاً وهو صامت وأخيراً وفق بينهما قائلاً :

— الشاربان متساويان .

— شاربي كشاربها !

— شاربي كشاربه !

ولما وصلا الى اقتسام الوجنتين ، حميت المعركة اكثر فأكثر .

— ان حصتي هي الاجمل .

— لا.. ان حصتي اكثر بياضاً .

ابتسم الشيخ .

— ان قسمتي اكثر حرارة .

— ان قسمتي اكثر حلاوة .

— قطعتي غير قطعتك .

— الحق ان ما املكه انا افضل لانه يحتوي على عين خضراء .

ولم يعد الجد يتمالك نفسه من الضحك .

وها ان الصبي يغضب ويصفع الوجنة التي تخص اخته .

صرخت الفتاة قافزة عن ركبة الجد واتجهت نحو الوجنة الثانية وصفعتها.

واقترب الصبي والدموع في عينيه وقبل الوجنة الخاصة به وتنهدت الفتاة على الوجنة التي تخصها .

ظهرت الام في الباب سائلة :

— ماذا يحدث ؟ يالكما من ديدان لا تعرف النوم !

وكانت وجنتا الجد محمرتين وحارتين . ابتسم الجد سعيدا وقال :

— اتركوا الاولاد يأتون الي .



مختارات من شعر لوركا

سلسلة روائع الأدب الغربي
اصدرته وزارة الثقافة والارشاد
القومي – **ترجمة عدنان بغجاتي**

لم يبلغ اي من شعراء اسبانيا المعاصرين ما بلغه لوركا من شهرة عالمية فقد جعلت منه ترجمات أعماله في السنين التي سبقت الحرب العالمية الثانية رجلاً ذائع الصيت ، وخاصة في بريطانيا والامريكيتين ولعل الفضل في شهرته المبكرة يعود بشكل ما ، لظروف مصرعه الفاجع المروع في الحرب الاهلية الاسبانية ، غير ان السنين اللاحقة أثبتت ان القدر الاكبر من شعبيته يستند الى اسس اكثر رسوخاً من الحساسية والتعاطف . والحق ان قيمة لوركا قد علت على تعاقب السنين وبامكاننا القول واثقين ان شعره يقف في مرتبة خير ما قدمته اسبانيا . وهذه المختارات (ومقالته عن الروح المبدع) تمثل اهم مزايا لوركا الشعرية .

ولد فيديريكو غارثيا لوركا في فونتيا فاكيروس في سهل غرناطة الممرع في الخامس من حزيران ١٨٩٨ ، وقتل في تموز عام ١٩٣٦ بيد عصبة مجهولة في الايام الاولى من الحرب الاهلية ، وقد جرى اعدامه كما يظن في فيثنار على التلال القريبة من غرناطة ، ولكن جسده (كما كان قد تنبأ) لم يعثر عليه ...

من مقدمة بقلم : ج. ل. جيلي

الكتاب والموضوعات

- هل نستطيع ابداع موسيقى تصويرية؟
  ماهي الوسائل ؟ وماهي طاقة موسيقانا ؟
  ميخائيل الله ويردي

- رسالة المتاحف الجديدة
  وأثرها في اشاعة الثقافة
  ابو الفرج العش



الفنون

هل نستطيع ابداع موسيقى تصويرية ؟
ما هي الوسائل ؟ وما هي طاقة موسيقانا ؟



بقلم : ميخائيل الله ويردي

— القسم الاول —

الفارق الاساسي بين الموسيقتين العربية والافرنجية ،
وتبيان طاقة موسيقانا في تصوير الافكار والاحاسيس

تنقل الافكار والاحاسيس الى القراء بواسطة الالفاظ والقواعد الموضوعة في كل لغة ، وليس بعد هذا الافصاح زيادة لمستزيد ، وبالامكان ان ينقل الرسام الى الرائين بعض ذلك ، بواسطة الخطوط والالوان ، ولو استعصت عليه بعض التفاصيل ، وبامكان الملحن ان ينقله للسامعين بشكل غير منظور، بواسطة الانغام والاوزان . وبما ان مادة الرسم أومادة الموسيقى لا تترجم كمادة اللغات ، فالمفروض انها واحدة للدنيا باسرها، **فكيف تعددت اذن لغة الموسيقى؟**

لا بد قبل الخوض في الموضوع من ايضاح بعض النقاط ، فاذا كان المراد « بموسيقانا » مجموعة الالحان المتداولة عندنا ، من معزوفة ومغناة ، فانها بعيدة جدا عن الموسيقى التصويرية ، التي لا تتوفر الا بايجاد آلات تعطي جميع الرنات ، وجميع الاصوات من الاغلظ الى الاحدّ ، وعليه فان معظم الحان الشرق آنياً ، مهما إختلفت مصادرها ، لا يعبر الا عن التدله والتذلل مع الميوعة والعويل . وهناك

قسم يعبر عن الخشوع والابتهال ، وندر مايعبر عن الفرح والبهجة ، او يبعث الحماسة والنشاط في النفوس ، و لا أثر عندنا للتفكير الخلاق .

اما اذا كان المراد « بموسيقانا » — لغتها اي مادتها — فان كل الالحان الصحيحة ، يتألف من مسافات صوتية طبيعية ذات نسب شريفة ، اي بسيطة غير معقدة ، عرفها فيثاغورس واريستوكسين ، ومجدها الفارابي ، ودعاها هلمهولتز (الاصوات الهارمونية) وهي تشكل اجناساً ذات نكهات متعددة ، تفضل كل امة شيئاً منها ، **فتتميز به نكهة موسيقاها عن غيرها من الامم** ، وهكذا نشأ من تعدد الاجناس مانسميه الموسيقى البيزنطية والتركية والفارسية والهندية والصينية الخ ، وكلها **فروع من الموسيقى الطبيعية** ، اما الموسيقى العربية ، فتضم احسن تلك النكهات ، وتقبل كل نغم مؤلف **من اصوات هارمونية مهماكان ، ولهذا السبب الجامع تدعى جميع تلك الموسيقات الشرقية عربية** ، هذا من جهة النغم . اما من جهة الايقاع ، فان للمدد الزمنية ايضاً نكهات مختلفة كاوزان الشعر العربي ، وبهذا يختلف مسموع الموسيقى الشرقية التي تتألف من انغام وايقاعات متعددة ، لكل منها نكهة خاصة ، عن مسموع الموسيقى الغربية التي تتألف من نغمين معدلين ، واوزان ضيقة ، هي عبارة عن عدّ نقرات متساوية ، تشبه (مفعولانٌ — مفعولن) في الشعر العربي ، وكلما كانت المادة اغزر ، كانت الصور المتولدة ، اذا استوت الموهبة ، أوسع وأدق وأشمل .

الموسيقى المهرمنة والبسيطة — ميلودي —

واول مايرد به بعضهم ، ان الموسيقى الافرنجية أعظم جداً ، لأنها تقبل الهرمنة (هارموني) بينما الموسيقى الشرقية تأباها ، وقد أثبتت ابحاثنا المستفيضة فساد هذا الزعم البليد ، واتضح بالبرهان والعمل ان الهرمنة العربية اجمل واوسع بما لايقاس من الافرنجية ، لان كل اصطحاب طبيعي له مقابل معدل ،

وبالنتيجة تكون نسبة الموسيقى الطبيعية المهرمنة ، الى المعدلة المهرمنة ، كنسبة الموسيقى العربية البسيطة (تفريد وغناء) الى الافرنجية البسيطة (تفريد وغناء) والنكهة بينها واضحة منذ الآن للحساسين أجمعين . **ولاعبرة باختلاف أشكال الالحان** من قصائد وموشحات ، وموالات وبشارف وسماعيـــات ، او ديالوجات ومونولوجات ، واوبرات وسوناتات وسيمفونيـات ، كما أنه لافارق بين أشكال التأليف في اللغة الواحدة ، بين المقامات والمقالات والقصائد والمقطوعات والروايات، فكما ان كل مايؤلف باللغة العربية عربي ، كذلك كل مايؤلف بلغـــة الموسيقى المشوهة غربي ، مهما كانت الاساليب الانشائية ، ومهما اختلف مستوى التأليف او وطن المؤلف ، فالعبرة اذن بمادة الموسيقى ، **اما الهرمنة فناموس طبيعي ينفذه من يعرفه ويستطيعه ، واما الاساليب الانشائية فمباحة للجميع .**

صعوبة التصوير بالموسيقى

ولما كان التصوير بالموسيقى أشد صعوبة من التصوير بالالفاظ ، لأن الذهن يختزن معاني الالفاظ ، فيتضح من ترابطها ظهور أي خطأ عندالتلفظ بكلمة مكان اخرى ، بينما لايوجد مثل هذا الاختزان في عبارات الموسيقى ، ولمـا كان التصوير الصوتي أصعب جداً من فهم الرسوم التي تراهـا العيون ، لذلك يجب الاهتمام الكلي بحفظ تناسب الاصوات والمدد الزمنية ، لأن هذا التناسب هام جداً في ايضاح التأثير الذي يريده الملحن ، ففقدانه لايختلف عن فقدان المعنى في سير الـكلام ، ولنضرب مثلا على ذلك بوضع كلمة مكان أخرى في جملة ما ، فاذا وضعنا (ثار) بدلا عن (صار) يتضح الصواب من سياق الحديث ، أما اذا أوردنا في عبارة موسيقية أصواتا معدلة بدلاً عن الأصوات (الهارمونية الرنانة) فان التأثير يضيع لالتباس الأمر وفقدان التمييز بين الخطأ والصواب ، فتنشأ بلبلة في النفوس ، لاتختلف بنتائجها عن بلبلة الافكار .

لغتا الموسيقى الطبيعية والمعدلة

وبما ان المفروض في لغة الموسيقى ، من أصوات ومدد زمنية ، أن تكون عالية لا تقبل الترجمة ، كالألوان والخطوط والنقاط ، فلا يصح أن تعرّف بأسماء جغرافية أوقومية ، وبما أنها لا تترجم كاللغات المحكية،لا بد لنا من فهم الأسباب التي فرقت بين مانسميه تجوزاً ، بالموسيقى الشرقية والغربية ، وسوف نسميه بعد الآن **« الطبيعية والمعدلة »** فالتعديل هو الفارق الأساسي بين الشرق والغرب في مسموع الألحان ، ولولاه لكانت كل معزوفة يؤلفها غربي مقبولة في الشرق ، وبالعكس ، اذا استوت قوة التأليف ووسائله الآلية ، ونسبة المستوى الفني عند السامعين ، **وهكذا يمكن نقل أية قطعة من الموسيقى المعدلة الى الطبيعة** ، كما تنقل أية رواية بالترجمة . وقد أدى تعديل درجات السلم وتثبيتها عند الافرنج الى تسهيل لغة موسيقاهم ، كتابة وعزفاً ، ولكنه **ادّى بالمقابلة الى ضياع نكهة كل نغم وكل ايقاع** ، مثلما تضيع نكهة كل من عطور الورد والبنفسج والياسمين اذا مزجناها ببعضها ، وقس على ذلك المأكولات والمشروبات ، وهكذا ضاع التأثير النغمي في الالحان المعدلة وباتت كشعر رفيع يتلوه غريب بركاكة فظة .

الآلات اللازمة للتصوير الموسيقي

وبما ان لغة الموسيقى المعدلة سهلة مختصرة ، فقد تمكن الافرنج منذ نحو ثلاثة قرون ، من اصطناع آلات ضخمة تعطي جميع الأصوات من الأغلظ الى الأحدّ ، كالبيان والارغن ، كما أنهم أوجدوا آلات كثيرة تعطي مختلف الرنات كالمندولين والقيثار وآلات الفنفار ، والكمنجات على اختلاف احجامها ، وبهذه الوسائل تمكنوا من تحقيق الموسيقى التصويرية ، ولكن بالأساليب المعدلة المشوهة ، نغماً وايقاعاً ، وهكذا خلت الحانهم من الجمال الفتان ، بدءاً من الانغام والأوزان ، وانتهاء بأشكال التآلفات ، والشرح طويل ، مكانه على شاشة التلفزيون .

تشبيه تعديل الاصوات بالالوان والحروف

ان الديوان الموسيقي مسافة صوتية محصورة بين القرار والجواب ، وهي واحدة عند جميع الأمم ، وليس الخلاف الا على تقسيم تلك المسافة على درجات ، فاذا اعتبرناها ١٢٠٠ ذرة صوتية ، فان الافرنج يستعملون منها الأصوات التي تقسم على مئة ، والمتفرنجين الشرقيين يستعملون الاصوات التي تقسم الى خمسين ، أما الطبيعيون أصحاب الاجناس والتناسب الموسيقي ، فانهم يستعملون الاصوات التي تقسم على ستة ، **نأخذ منها كل مرة سبعة اصوات لكل نغم** ، تحددها أشكال الأجناس ، وفقاً لاحكام النسبة المتواصلة الموسيقية التي وضعنا شرائعها وتفاصيلها في كتابنا (فلسفة الموسيقى الشرقية) وشرحناها بالنوطة في كتابنا (الموسيقى الطبيعية وهرمنتها) المعد للطبع ، وها كم أمثلة لأجل معرفة الفوارق الصنعية التي طرأت على لغة الموسيقى الطبيعية فجعلتها معدلة ، مع أن الأصوات كالألوان ، لغة طبيعية عالية ، تقوم البراهين الفنية والرياضية على نبذ المعدل منها وتأييد الطبيعي ، وكل مفكر يعلم ما في ذلك من أهمية عظمى في عمليات التصوير .

أولاً — اذا نظرنا الى مشهد واحد أو رواية بالذات ، في السينما التي تعدل الألوان بين الأبيض والأسود ، ندرك الفارق الهائل بينها وبين السينما ذات الألوان الطبيعية ، فالموضوع واحد في الحالين ، ولكن روعة الجمال وقوة التأثير في السينما الملونة لا تعادلها روعة مهما سما التصوير الأسود ، فللألوان اذن روعة غير روعة الموضوع ، **فهل يمكن ان يدعي أحد أن السينما السوداء أقدر على تصوير الافكار** من الملونة ؟ هذا مثال عن تصوير أي موضوع بالأصوات الطبيعية الكاملة وبالمعدلة المشوهة . ولا حكم هنا للعادة كما يدعي بعضهم ، لأن النفوس تواقة الى الجمال ، بدليل أن السينما الملونة قضت على السوداء ، فأصبح الناس يتأففون منها بعد اعتيادهم مشاهدتها سنين طويلة . فهل افهمت اقوالنا دعاة التعديل ام لا ؟

ثانياً — لما كانت الألحان التصويرية تضطر المؤلف الموهوب الى معرفة

لغة الموسيقى الطبيعية ، ولما كانت هذه المادة تتألف من أصوات كالحروف ، ومن ايقاعات كأوزان الشعر ، ومن قواعد انسجام وتأليف كاللغات المحكية ، ولما كانت الأصوات المتقاربة كالحروف المتقاربة اذا ضغطت بحرف واحد ، ولما كان تأثير هذا الضغط على الانتاج الموسيقي مثل تأثيره على الكلام في أية لغة ، لذلك يستطيع كل فرد أن يدرك نتيجة هذا الضغط بأمثلة من لغته ، والآن سوف نضغط حروف العربية باثني عشر حرفاً فقط ، كما فعل الافرنج عندما ضغطوا الاصوات الهارمونية الرنانة باثني عشر صوتاً معدلا ، وراحوا يؤلفون منها الالحان ...

وفي الجدول التالي تبيان ذلك ، وسيأتي شرحه في ابحاث مستفيضة حسب طلب الراغبين، فنرى كيف تتألف الاجناس الملونة ، والانغام الطبيعية ،التي تؤثر في النفوس وكيف تهوِمن وفق احكام ازلية لاخلل فيها ولاتعديل .

« انظر الجدول في الصفحة التالية »

ولا أدري كيف يهضم بعض الناس تحريف الاصوات ، وهي كائنة في الطبيعة بحساب ، ولا يهضمون تحريف الحروف وهي موضوعة في اللغات بشرعة بشرية ؟ وكفى أن العلماء منذ الآن ، شرعوا يلعنون عملية باخ ، كأسوأ ضربة اصابت هذا الفن ، واذا اعترض أحد بأن تعديل الاصوات أوصل الغرب الى تصوير مظاهر الحياة بشكل « يمشي الحال » فلماذا نجهد أنفسنا بالبحث عن لغة الموسيقى الطبيعية ؟ فالجواب اننا نبحث عن الجمال ، بالسير نحو الكمال ، للتوصل الى الحان تصويرية أحلى وابهج من المشوهة المعدلة ، والا فلنسأل ، لماذا قامت السينما الملونة مع أن السوداء كانت « تمشي الحال » ؟ ان الألوان الطبيعية والحروف الكاملة المجودة ، تأتينا بصور وأفكار أفضل جداً مما يأتي به التعديل الكريه .

عندئذ نرد الالحان المعدّلة الى النظام الطبيعي ، مثلما نرد الالفاظ المضغوطة الى اصلها ثم ننطق بها مع التجويد ، وعندئذ يدرك الملأ بصورة جازمة **ان لغة موسيقانا هي العالمية دون سواها** ، وان طاقتها على تصوير الالحان أقوى جداً ، بل اوسع بما لايقاس من طاقة لغة الموسيقى المعدلة ، شرط

مُقابلة ضغط الأصوات والحروف

الصوت المرموز له	النسبة الموزونة الطبيعية	المسافة الموزونة بالجزئيات	مثاله بالتنويط الطبيعي	الحرف الطبيعي	الحرف المضغوط	المسافة المعدلة بالجزئيات	النسبة الموزونة المعدلة	مثاله بالتنويط المعدّل
آل ١	١/١	الأساس	مثلاً: دو	ا	ا	الأساس	١,٠٠٠٠	مثلاً دو
" ٢	١/٢	١٢٠٠	من دو إلى دو	و	و	١٢٠٠	٠,٥٠٠٠	من دو إلى دو
" ٣	١/٣	٧٠٢	" صول	ي	ي	٧٠٠	,٨٤٤٥	" صول
" ٤	١/٤	٤٩٨	" فا	ل	ل	٥٠٠	,٢٥٠٨	" فا
" ٥	١/٥	٣٨٤	" مي ا	ز	ز	٤٠٠	,٢٠٦٤	" مي
" ٦	١/٦	٣١٨	" ره#	ب	ق V	٣٠٠	,١٥٩٠	" مي b
" ٧	١/٧	٢٧٠	" ره 7	غ	گ G	٣٠٠	"	" ره#
" ٨	١/٨	٢٢٨	" ره#	ض		٢٠٠	,١٠٩١	" ره
" ٩	١/٩	٢٠٤	" ره	ط		٢٠٠	"	" "
" ١٠	١/١٠	١٨٠	" ره ا	د	د	٢٠٠	"	" "
" ١١	١/١١	١٦٨	" ره ا	ت		٢٠٠	"	" "
" ١٢	١/١٢	١٥٠	" ره ā	ه	ء	١٥٠	,٠٠٨٤٠	" ره b
" ١٣	١/١٣	١٣٨	" ره b	ك		١٥٠	"	" "
" ١٤	١/١٤	١٢٢	" ره b	خ	ك	١٥٠	"	" "
" ١٥	١/١٥	+١١٤*	" ره b	ش		١٠٠	,٠٠٥٦١	" ره b
" ١٦	١/١٦	-١١٤	" دو#	ص	س	١٠٠	"	" "
" ٢١	١/٢١	٩٠	" دو#	س		١٠٠	"	" "
" ٢٢	١/٢٢	٧٨	" دو#	ث		١٠٠	"	" "
" ٢٨	١/٢٨	٦٦	" دو#	م		١٠٠	"	" "
" ٤٦	١/٤٦	٤٨	" دو H	ن	م	٥٠	,٠٢٨٥	" دو#
مجموعات صوتية طبيعية :				يقابلها		مجموعات صوتية معدّلة		
٦+٦	١١/٤٦	٦٣٦	من دو إلى صول b	ء		٦٠٠	,٢٩٢٩	من دو إلى فا#
١٤+٧+٩	١٩/٦٤	٦٢٤	" فا#	ح		٦٠٠	"	" "
٨+٥	٧/١٠	٦١٢	" فا#	ق	ء	٦٠٠	"	" "
٧+٦	٥/٧	٥٨٨	" فا#	ع		٦٠٠	"	" "
٩+٦	٧/٢٧	٥٢٢	" فا#	ر	ل	٥٠٠	,٢٥٠٨	" فا
٨+٩	٤/٩	٤٤٢	" مي#	ظ		٤٠٠	,٢٠٦٤	" مي
٩+٩	١٧/٨١	٤٠٨	" مي	ذ	ز	٤٠٠	"	" "
١٢+٩	٥/٢٧	٣٥٤	" مي ā	ف	ق V	٣٥٠	,١٨٤٠	" مي b
١٦+١٠	٥/٤٦	٢٩٤	" ره#	ج	گ G	٣٠٠	,١٥٩٠	" ره#
١٢/٢٥٦+٩ =	= الليما	٩٠	" دو#			١٠٠	,٠٥٦١	" دو#

ملاحظات
عند الترجمة الرابة لغة ترتّب حروفها حسب الاقتضاء

السلم الفيثاغوري للكتابة الموسيقى الطبيعية: دو ره مي فا صول لا سي
[illegible]
الطبيعية (وبعضها للإيقاع والاستعمال)
علامات التحويل:
لرفع الصوت
لخفض الصوت

أن تنتشر علومها على نطاق واسع ، وأن تبنى لها الآلات اللازمة ، وان توجد الموهبة عند الملحنين ، ويكفي أن يطالع الناس فلسفة الموسيقى الشرقية ويدرسوا الموسيقى الطبيعية وهرمنتها ، لكي يصلوا الى فهم القضية بكل سهولة ووضوح ، وبالتمرن يتمكنون من تنفيذها بالدقة التامة ، وبدون ذلك لا يمكن فهمها مطلقاً .

علاقة الثوب بالموضوع ، او الجسد بالروح

واذا كانت الالفاظ اجساد المعاني ، والجمال يقضي بتجويدها ، واتقان التلفظ بها ، فان الاصوات والمدد الزمنية التي تؤلف الانغام واشكال الايقاع ، هي اجساد الصور والافكار في الموسيقى ، فلا يجوز مطلقا تعديلها أو تشويهها ، خوفاً من تشويه الصورة النفسية ، والشعور الناعم الناجم عنها ، فما علينا نحن ابناء الشرق الا ان نحمل مشعل هذه الحقيقة الفنية وندافع عنها ، لنرشد الدنيا الى سواء السبيل ، في ادق فن عرفه البشر ، واذا كنا لا نستطيع العمل منفردين ، فلنعرض **القضية** رسميا على **الاونسكو** ، ولنتعاون مع الدول الصديقة على تحقيقها ، فيكون لنا نصيب وافر في نهضة الفن العالمي ، ونصيب أوفر من المنافع المادية والمعنوية ، التي تنجم عن تنفيذ هذه الخطة ، وقد سبق ان قدمت مشروعا واسعا بهذا الشأن الى وزارة الثقافة والارشاد القومي بدمشق ، وما زلت بانتظار الجواب .. « وقل انتظروا إنا منتظرون » .

وشاع ذكر هذه الابحاث وفهمها المثقفون ، وتعاظم خطرها على ارباب المصالح ، فراحوا يتذرعون بعدم الفهم ، اويتسترون بقولهم « مادامت الموسيقى الطبيعية واسعة بهذا القدار ، فهل نقضي العمر بدراسة الانغام وأشكال الايقاع؟ قلنا خذوا من تلك الاشكال الكثيرة حسب وسعكم واتركوا الباقي ، ألستم تعيشون على كرة الارض ، وانتم لا تعرفون كل المدن والقرى ؟؟ ألستم تأكلون وتشربون ، وانتم لا تعرفون كل الوان الطعام والشراب ؟؟ فلم يردّوا بكلمة ، وظلت موسيقانا بدون هرمنة وآلات كاملة ، لأنه لم يقم فينا من يأمر فيطاع ، ليوجه الناس في

هذا الفن الى الصراط المستقيم ، ويسجل لأمته بتوجيهه هذا فخرا خالدا ،فيا ايها الناس ، اذا قبلتم ان تضغطوا لغتكم باثني عشر حرفا حبـــاً بالسهولة والتبسيط ، فاضغطوا اصوات الموسيقى الطبيعية باثني عشر صوتا معدلا كما فعل المتحذلقون في بلاد الحضارة ، اما انا فسوف انادي كل يوم بدعوة العقلاء الى فهم الحق والجمال بالرجوع الى حكم الطبيعة ، اي الى لغة الموسيقى الصحيحة ، واني لأرجو كل مفكر ان ينصر هذا الرأي ، لأن المرء مهما سما ضعيف بنفسه ، قوي باخوانه .

واذا لم نتعاون على تحقيق ماتقدم ، فمن العبث ان نتطلب الحانا تصويرية في موسيقانا ، مادمنا ننقضها من أساسها ، وننجر عمليـا الى تبعية الموسيقى المعدلة ، ومن العبث ان ينهض الفن العربي مادام المسؤولون يسمعون هذا الـكلام المثير ، ولا يحركون ساكنا .. وراءهم زمرة مبتدئين يرحون ، كل مايعرفونه عن لغة الموسيقى العربية ، أن يكون مؤلف اللحن عربياً ، وكلامه عربياً ، ولو عُزف على الآلات المعدلة ، كفانا الله شر اولئك الأدعياء ، فهم سبب ضياع الموسيقى الصحيحة ، في أيامنا هذه ، والسلام .

(تم ويليه القسم الثاني)



رسالة المتاحف الجديدة

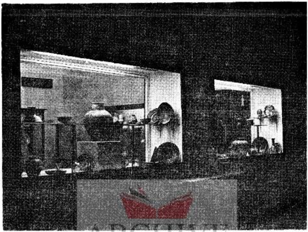
ـــــ وأثرها في اشاعة الثقافة ـ

ـ بقلم : أبو الفرج العش ـ

لم تعد المتاحف في عصرنا هذا مستودعات مهملة تتكدس فيها الآثار الميتة التي خلفتها العصور الغامضة ، يزورها المرء فيجد الكآبة تملأ جوها ، والجمود يرين عليها ، فتعافها نفسه وتنصرف عنهـا ، وكأنه بهذه الحالة يريد أن يهرب من واقع مؤسف لايريد أن يراه ولايعيش فيه .

المتحف اليوم مكان جميل ، يعرض عليك تاريخك الطويـل بشكل جذاب وايضاح مفهوم ، يدخل اليه الزائر فينتقل الى عالم الماضي المجيد ، تملأ نفسه الغبطة ، وينير قلبه أضواء الحضارة القديمة ، فينفتح عقله ، وتتوسع آفاقه ، ويدرك سنة التطور وعوامل التقدم والتأخر ، فيأخذ من ذلك درساً للمستقبل .

كم كنا يائسين عندما كنا نعيش في عالم مغلق منعزل ، يتحكم بنا المستبد والمستعمر ، الذي يسد علينا نوافذ الماضي ، ويقطع الصلة بيننا وبينه ، حتى لانعرف من نحن ومن كنا . كنا آنذاك لانعرف أنفسنا حقاً ، ولاندرك أهمية حضارتنا وعظم تراثنا . وكان يأتي الينا الأجنبي فيشتري بدريهمات بخسة أعز مانملك وهي آثارنا ، فيملأ بها



بعض خزائن الخزف العربي الاسلامي
في المتحف الوطني بدمشق

متاحفه ، ويزين بها بلاده ، ثم زاد طمعه ، فاحتال علينا بكل اسلوب ، فنبش أرضنا ، وسلب كنوزنا ، واعتبرها غنيمة حصل عليها بفضل القوة والخديعة ، فكنا كطاووس عري من ريشه الجميل ليتزين به طاغ مريد ، ينتحل لنفسه شيئا لايملكه .

استفقنا من غفوتنا ، وفتحنا عيوننا على النور ، فأدركنا مالآثارنا من قيمة فحافظنا عليها ، ورصدت الدولة المال اللازم ، فأخذت المؤسسات الاثرية تنمو وتنمو ، حتى وصلت الى درجة لائقة ، واستطعنا بفضل التعاون ومؤازرة المسؤولين أن نحقق مشاريع كبرى في التنقيب عن الآثار وترميمها وصيانتها وحفظها ، ولكنا مع ذلك لانزال في أول الطريق .

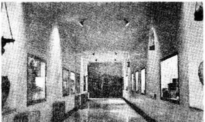
فكرت المديرية العامة للآثار والمتاحف بمشروع جديد هو مدار بحثنا في هذه الكلمة وهو تعريف المواطنين بالآثار، واذاعة الثقافة الأثرية، واثارة الاهتمام بها فأنشأت فرعاً أطلقت عليه **فرع التوجيه** ، قصرت مهمته على اعداد النشرات المبسطة التي يستحسنها الجمهور ، والاتصال

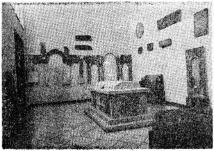
بالمؤسسات العلمية والثقافية والتعليمية ، والسياحة ، وتقريب الأدلاء وارشادهم الى أفضل الطرق وألطف الأساليب القائمة على دراسة علمية ونفسية لاستجلاب قلوب المواطنين على مختلف مستوياتهم. كما جعلت من واجباتها الأساسية بث المعلومات الأثرية عن طريق المحاضرة والصحافة والاذاعة والسينما والتلفزيون ، وجميع الوسائل الموصلة الى الغرض على أن يحسن تنفيذها لتأتي النتائج منسجمة مع الأهداف المثلى التي نسعى اليها .

لاشك أن المتحف يلعب الدور الأول في هذه الحركة الكبيرة ، فهو نقطة البدء ومدار الموضوع فاذا خصص كل متحف في ناحية معينة وأحسن تصنيفه وتنسيقه وجعل عرض الآثار جميلا جذاباً يبرز النواحي الهامة في الحضارات الماضية التي مرت بها البلاد ، ويوضحها ، ويثير انتباه الجمهور اليها ، **كان المتحف وسيلة هامة جداً من وسائل الايضاح**، ينشر أمام المواطنين تاريخهم بشكل محسوس ، ويدلهم على مظاهر الابداع التي تدعو الى الفخر والاعتزاز .

اذن اذا أحسن ترتيب وتنسيق المتحف على هذا الأساس فانه هو الوسيلة الأولى ليدل المواطنين على أنفسهم ويعرفهم قيمة حضارتهم . انا نعتقد أن التعرف على الذات هو أول دعائم القومية الصحيحة ، لأن البناء لايمكن أن يقوم دون أساس ، والحجة البالغة لا يمكن أن تكون دون مستند الى وثائق صحيحة ، وكذلك المؤسسات الاجتماعية لايمكن أن تقوم الا على مبادىء واضحة مستمدة من الواقع ، تغذيها الرغبة الحقة في تحسين الوضع ، وينميها السلوك الصحيح والدأب المستمر للوصول الى الغاية .

الرواق الأول في الفرع العربي الاسلامي
من المتحف الوطني بدمشق





قاعة الآثار الحجرية في الفرع العربي الاسلامي
في المتحف الوطني بدمشق

ولكن مهما حرص المشرفون على المتحف أن يكون جيدا وافيا بالغرض ، ولم يحاولوا أن يجذبوا الجمهور اليه ، ويعرفوه اياه ، فانه يكون كدرة ثمينة مخبوءة في قوقعة في أعماق البحار ، فاذا لم يعثر عليها ويكشف عنها فمن يدري بها . ؟

هناك وسائل فعالة لاجتذاب الجمهور ، بعضها نستطيع أن نطلق عليه وسائل خارجية (أي تأتي من خارج المتحف) وبعضها الآخر وسائل داخلية .

أما الوسائل الداخلية نستطيع أن نعد منها :

١) إتاحة أكبر عدد من الفرص الممكنة ليزور المتحف المواطنون والأجانب ، ويكون ذلك بتخصيص زيارات يومية موجهة في أوقات معلومة تتضمن ايضاح وشرح من قبل أدلاء متقفين.

٢) تهيء زيارات مسائية في كل شهر مرة أو أكثر حسب الظروف يقوم محافظو المتاحف بالشرح والايضاح ، تكون بمثابة محاضرات علمية مقرونة بمشاهدات محسوسة .

٣) دعوة المواطنين حسب فئات يراعى بها الاختصاص والمستوى لتعريفهم بالثروات الأثرية والافادة من الأمور المتعلقة باختصاصاتهم : العمال ، الموظفون ، نقابات المهن الحرة

٤) اجتذاب طلاب الجامعة وخاصة من فرع التاريخ وفرع اللغات للتدريب على القيام بعمل دليل مقابل تعويض حسن على الساعة .

ه) تنظيم زيارات الوفود المدرسية وذلك بالاتفاق مع مديري المدارس على المواعيد ، وجعل الايضاح متفقاً مع مستوى الصف ومناهجه .

●

هذه بعض الوسائل الداخلية ، أما الوسائل الخارجية فهي التي تأتي من قبل أجهزة الدعاية والسياحة التابعة للدولة ومن المؤسسات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية ؛ الا أننا نؤمن أن الوسيلة الفعالة هي التي تأتي تلقائياً من قبل الشعب وخاصة من قبل محبي الآثار والهواة والمتذوقين ، ونحب ان نخص هؤلاء بالكلام :

ان المؤسسات الأثرية جميعها بحاجة الى مؤازرة الشعب الواعي ، وتكون المؤازرة عن طريق الاهتمام بالآثار ، وتوحيد جهود محبي الآثار في تشكيل جمعيات صديقة للمتاحف والآثار تنشأ في كل مدينة ، تهتم بآثار المنطقة ثم تهتم بآثار البلاد عامة ، يعقد لاجتماعها مؤتمرات سنوية أو موسمية ، يبحث أعضاؤها في أنجح الوسائل الفعالة لخدمة الآثار وتقريب المعلومات الأثرية من الجمهور ، يقوم اعضاء هذه الجمعيات بنزهات وجولات أثرية يطلعون بها على المواقع الأثرية والابنية التاريخية والمتاحف ويراقبون مقدار التقدم فيها ، ويفصحون عن خواطرهم وملاحظاتهم الخاصة في انجاز الاعمال والمشروعات التي تنفذها الدولة ، وفي الشكل والاسلوب اللذين أنجزت بهما هذه الاعمال.

كم يسرنا ان نذكر ان في بعض المدن العربية السورية جمعيات صديقة تلعب دوراً حسناً في اشاعة الثقافة الأثرية : في حلب **«جمعية العاديات»** في اللاذقية **«جمعية اصدقاء اوغاريت»** ، في دير الزور **«جمعية العاديات»** . اما دمشق فقد تكونت فيها نواة على شكل لجنة تهتم بالآثار في الجمعية السورية للفنون ، ابدت نشاطاً على نطاق ضيق ولا نزال نتوقع منها أن تسجل عملاً ملحوظاً في هذا السبيل. كم نحب ان تنهض هذه النواة ، فتخلق جمعية فعالة تضم المتذوقين والهواة والمحبين للآثار ، او تتشكل جمعية جديدة منهم وهؤلاء كثيرون في دمشق ، لكنهم حتى الان لم يوحدوا جهودهم ويشكلوا الجمعية المرتقبة ، مع اننا نعتقد انه آن الاوان لقيام هذه الجمعية .

ان فضل هذه الجمعيات عظيم جداً فيما اذا استمرت بروح عالية واخلاص للهدف ، لان جهودها المبذولة في هذا الميدان له أثر كبير في دفع عجلة التقدم الى الامام ، وان اعمالها التلقائية لها معنى سام ، فليس من الضروري ان تقوم الدولة بكل شيء وان تعمل في جميع الميادين ، بل يحسن ان تتفجر الامكانات الشعبية وان تعمل فهي خير معين للدولة واحسن مرشد وافضل رقيب.

نعتقد انه اذا تضافرت الجهود جميعاً من الداخل والخارج لسلوك أقوم السبل وتطبيق أصح الاساليب بكثير من الثبات والاستمرار فان **الثقافة الاثرية** ستشيع بين المواطنين في جميع الاوساط ، وسيدرك الشعب بلا ريب أهمية الآثار وسيكون خير عون على حمايتها .

كانت منجزات لويس باستور نتيجة نوع من التفاعل المتسلسل في التفكير الذي يؤدي فيه أحد الأشياء إلى الشيء التالي حتما . فدراسته للبلورات قادته إلى التفكير في أسرار الحيـــاة . ودراسة الحياة قادته الى مشكلة التخمر والى ايجاد حل لها وذلك حين أصر ، بحق، على أن التخمر تقوم به مخلوقات مجهرية — الجراثيم . وقد سببت له هذه الدراسة خصومات مع أنصار نظرية التوالد الذاتي أي النظرية التي تقول بان الأشياء الحية تنشأ من مادة غير حية . وكان الناس منذ عهد العالم الايطالي فرنسيسكو ريدي ، قد توقفوا عن الاعتقاد بالتوالد الذاتي لدى بعض الحيوانات كالديدان ، والعث ، والدودة الوحيدة ، والفئران ، لكن كانوا لايزالون يعتقدون أن من الممكن أن تنشأ الجراثيم من المواد العضوية غير الحية .

فأثبت باستور استحالة التوالد الذاتي حتى للحياة الجرثومية . ومكنته نظرياته الجرثومية الخلوية ، المبنية على أسس راسخة ، من بعث صناعة الحرير الطبيعي في فرنسا . كما أنـــه درس وكافح وباء الجمرة الذي كان يهدد بالقضاء على مواشي أوروبا . وقام بدراسات مستفيضة للغانغارين أو تسمم الدم ، وحمى النفاس . وبين أن هذه الامراض كلها أيضا أمراض جرثومية . وشرح طريقة السيطرة عليها .

وداء الـكلب ، الداء القتال الذي تحمله الكلاب وتنقله الى الانسان ، دخل مختبر باستور، فـكافحه واستطاع بتجربة تلقيح خطيرة أن ينقذ حياة صبي في التاسعة من العمر كان قد أصيب بعضة كلب خطرة لايجدي الـكي في شفائه منها .

توفي باستور في ٢٨ أيلول ١٨٩٥ . ولخص فلسفته بهذه العبارات :

« إني على يقين تام بأن العلم والسلم سوف ينتصران عـــلى الجهل والحرب، وبأن الأمم في آخر الامر سوف تتحد لا للتدمير بل للبناء، وان المستقبل سيكون من حظ أولئك الذين بذلوا أعظم الجهود في سبيل الانسانية المعذبة » .

من كتاب عمالقة العلم - تأليف فيليب كين - ترجمة أديب يوسف - مراجعة عبد الرزاق قدوره - تصدره وزارة الثقافة والارشاد القومي هذا الشهر .

مجلة المعرفة

مع

التيارات الفكرية العربية والعالمية



كتاب الشهر

والواقع

للفيلسوف الوجودي : نيكولاس برديائيف

عرض وتلخيص : طارق الشريف

- ينبغي على كل انسان أن يكون متمرداً أي أن يكف عن احتمال العبودية في أي صورة من صورها .
- ليس في الحياة أجمل من أن تحب وأحق من أن تتألم .
- انني لأشعر بأنني وايفان كرامازوف شيء واحد ، وقد أجن بسبب دموع طفل صغير .
- مامن شيء منحني شعوراً بالرضا التام والقناعة الكاملة .
- كانت مقاومتي العامة لكل سلطة أو نظام قائم او تقليد اجتماعي أعمق في نفسي من أي عقائد أو معتقدات عقلية .

« برديائيف »

بردیائيف احد كبار الفلاسفة الوجوديين المكافحين في سبيل حرية الانسان وكرامته ، وكتابه (الحلم والواقع) ترجمة ذاتية تتضمن يومياته ، وتتميز عن اليوميات المعروفة بأنها دراسة ذاتية فلسفية أكثر منها دراسة زمانية ، وهي تتضمن تأريخاً لتجربته الروحية ومعرفة للذات لاتهتم بالزمن قدر ماتهتم بالكشف عن المعنى من خلال الحياة تمهيداً لاكتشاف الواقع عن طريق الوجود الانساني ومظاهره .

وبعبارة أخرى ، الكتاب بمجموعه محاولة كاتب كبير للتعرف على ذاته بالتجربة وعن طريق العالم كجزء من نفسه على اعتبار ان مايحدث في العالم يتأثر بها لأن مصير العالم هو مصيره الخاص .

عاش بردیائيف أحداث ثورتين كبيرتين في روسيا عامي ١٩٠٥ و ١٩١٧ ، ولمس عن قرب تجربة ثورة عام ١٩١٧ ، وانقلابات أوربا الوسطى وسقوط فرنسا واحتلال النازي لها ، وقد دخل السجن أربع مرات قبل الحكم الشيوعي وبعده ، وحوكم وهدد بالنفي المؤبد إلى سيبريا ثم أبعد أخيراً ليموت بعيداً عن وطنه .

وكتابه يضم ذكريات كل تجاربه هذه دون مراعاة لترتيب زمني ، وكانت هذه الذكريات تستدعي دوماً تأملات وآراء تعكس تطور تفكيره وتوضح فلسفته ومواقفه من خلال التجارب العنيفة التي مرت به .

أو بالأحرى تعكس قصة تجربته مع الحقيقة من خلال الأحداث التي عاشها .

يتحدث بردیائيف عن هذه التجربة قائلاً :

« كنت أبحث عن الحقيقة ، بيد أن حياتي لم تكن خاضعة للحكمة والتعقل ، وكنت أدرك دائماً طبيعتها اللامعقولة التي لايمكن التنبؤ بها ، ولهذا تعاقبت على حياتي فترات السرور وفترات

الظلام والقلق ، وتلت فترات النشوة فترات من الكآبة ، ولكني لم أنقطع في وقت ما عن التفكير وعن البحث الجاد ».

ويلخص نتيجة تجربته بعبارة « لمارسيل بروست » يقول فيها :

« لقد عانيت إلى غير حد استحالة الوصول – في الواقع – إلى ما يستقر في أعماق نفسي ».

لقد كان يشعر دائماً بأن الحياة مأساة رهيبة طالما أننا لانستطيع الوصول إلى ادراك كنهها ادراكاً تاماً .

ارستقراطي يؤمن بالاشتراكية

ينتمي (برديائيف) إلى الطبقة الارستقراطية ، فقد ماتت أمه أميرة وأبوه مارشالاً ويعترف هو بأن انتماءه لهذه الطبقة قد أثر تأثيراً ضاراً على تكوينه العقلي ، ويضيف إلى ذلك قوله :

« انني مفكر ارستقراطي انتهى الى الاعتراف بحقيقة الاشتراكية »

ويقول أعداؤه عنه :

« إنـه يتحدث عن المعنى الارستقراطي للاشتراكية »

وقد عاش حياته كلها تقريباً في ظروف ضائعة وعانى عسراً مالياً شديداً ، وظل مؤمناً بالاشتراكية مستعداً للنضال في سبيلها رغم كل ما أصابه من اذى على أيدي الاشتراكيين .

ولد برديائيف في عائلة تنتمي للمجتمع الاقطاعي ، وبين أسر قال عنها بأنها تشبه الأسر التي تحدث عنها ديستويفسكي في رواياته ، وفرض عليه في بداية حياته أن ينتمي للأكاديمية العسكرية وكان يبغض كل مايمت إلى الحرب بسبب ، ويكره كل خضوع للنظام فهجرها لكلية العلوم ، ثم ترك العلوم ليتعلم الفرنسية والالمانية واللاتينية واليونانية ، واخيراً اتجه نحو الفلسفة التي أحبها منذ حداثته .

« لقد استيقظ في نفسي منذ الأعوام المبكرة اهتمام بالمشكلات الفلسفية واحسست ولما أزل صبياً برسالتي الفلسفية »

وبدأ يشعر بكراهية عجيبة للدراسة الجامعية لطبيعة نفسه الثائرة التي كانت تتحدى كل تحجر في التفكير .

« كنت عاجزاً أساساً عن التكيف مع أي تعليم مدرسي حتى ولو كان تعليماً جامعياً »

وكان يكره الامتحانات ، لأن الطالب يتخذ فيها موقفاً سلبياً بحتاً يردد الأفكار ويرغب في أن يخط لنفسه تفكيراً خاصاً لذا كان يرفض كل توجيه خارجي وكل مايمليه عليه الآخرون من مبادىء ومثل .

« لقد علمت نفسي بنفسي ومناهجي كلها تعليمية ذاتية ولم اكتسب المعرفة والحقيقة عن طريق التلقين والتعليم على الاطلاق بل بالأحرى انني جاهدت في سبيلها » .

« انني أجعل الحقيقة التي هي شيء عام (أو مطلق) ملكاً لي من الباطن عن طريق ممارستي حريتي » .

أحب برديائيف اقتناء الكتب والبحث عنها في المكاتب ، وكانت الرياضة تبعث السأم في نفسه

ـ وكان يكره الرقص ـ أما الموسيقى فتهز أعماق نفسه لأنها تحرره من الابتذال ، وكان يحب ركوب الخيل واصابة الهدف ويشغف بالتجارة التي تجلب له السرور دوماً ، ومارس الرسم على الرغم من أنه لم يكن يملك موهبة حقيقية في التصوير ولم يلبث أن انصرف عنه .

وقد لعب المرض دوراً هاماً في حياته وكان يخشاه كثيراً ، وكانت الحياة بالنسبة إليه مرضاً دائماً متصلاً ، لذا عاش في خوف مستمر لاينقطع.

من أهم الأسباب التي جعلته يثور على طبقته الارستقراطية شعوره بكراهية شديدة نحوها ، إذ كانت تمثل الطبقة المترفعة التي تميزها « وقاحة وعجرفة وازدراء لمن هم تحتها » .

وكان يعيش غريباً ، ويشعر بغربته دائماً حتى مع اصدقائه ، وكان سيء التكيف مع المجتمع ثائراً على النظام القيصري متمرداً على الثوار الجدد الذين أيدهم في البداية ، ولم يستطع الانتماء لأي منظمة على الرغم من محاولته الانتماء والعمل تحت لواء حزب منظم .

ونتيجة لتمرده وغربته عن العالم التجأ إلى عالم آخر يصفه بأنه « أكثر حقيقة وصدقاً » من العالم الخارجي،وتنتسب ذاته العميقة المتمردة إليه وتعيش له ، وهذا العالم الداخلي هو عالم الحرية اللامتناهية .

القلق والحب

(القلق) شعور رافق كل تجربة الوجوديين منذ البداية ، وان اختلفوا في تعريفه،لكنهم أحسوا بأهميته وتأثيره على حياتهم ، بل أصبح عند بعضهم العنصر الاساسي في الوجود .

والقلق عند برديائيف شوق الى عالم آخر ، الى ماهو عبر حدود عالمنا المتناهي ، انه دعوة الى العزلة في مواجهة المتعالي ، إذ يشير الى هجران المتعالي للانسان والى خوف الانسان من الخطر الآتي من العالم الادنى عالم الآخرين .

وباختصار ان القلق « نقطة الصداع الاعظم بين وجودي في هذا العالم وبين المتعالي » . وهذا القلق يختلف عن الضجر وهو الشعور الذي ينتاب الانسان حين يشعر بتفاهة العالم وخوائه .

وأما **الحب** الحب فيحيا بالقلق ويعني عطش الزمان الى التحقق الابدي ، ورغبة ماهو متناه في الوصول الى اللامتناهي .

الحب يدعو الانسان الى الخروج من نفسه للاتحاد بالآخر ، أما الجنس فيعرض الانسان بشكل ساقط لانه يبدو عاجزاً عن بلوغ الاكتمال اذ أن الشهوة الجنسية تشعره بانفصاله لانها لاتشبع رغبته في الاتحاد بالآخر بل تشعره بالعجز ، أما الحب الحقيقي فيتغلب على الانفصال ويؤكد رغبته في الاكتمال والطهارة ، ولكن الحب يفشل اذا جنح الى ادراك الاتصال الروحي العميق ، لان الانسان يبقى وحيداً في أعماقه على الرغم من تفاهمه العميق مع الآخر .

ثم ان الحب شخصي يميل نحو الشخص الفريد الذي لايتكرر ، لذا لايمكن ان يميل أي شخص محل آخر فيه سواء كان رجلا أم امرأة. أما الجنس فهو علامة اندراج الانسان في النوع الحيواني والدلالة الاكيدة على سقوطه .

« إن الحب ينشا عن الجنس ولكنه بنفس الوقت انتصار عليه وفداء له » اما الاتصال الروحي مع الآخرين هذا المطمع العميق الذي يتشوق الانسان اليه فيبدو دائماً أبعد من ان يناله أحد .

« انا مدفوع الى ملاقاة اخواني البشر ولكني أشعر في الوقت نفسه بانني محتجز مكبوت بعدم الثقة والتحفظ تجاه وجود الآخرين نفسه » .

ويقول ايضاً :

« ومن دواعي الدهشة أن تفشل الروابط الاجتماعية وحدها في بلوغ الاتصال الروحي ، بل ان الحب بين الرجل والمرأة يلقى مثل هذا الفشل ، ويظل الانسان مغلقاً داخل عزلته الخاصة دون أن يفهم الآخر ، أو أن يجعل الآخر مفهوماً وقد يحطم الحب الصمت بين المحبين ولكن ألا يتحدثان عن هوة لاسبيل الى عبورها ولاتستطيع أي إلفة ان تزيلها ولا مفر من ان شخص كل كائن انساني آخر سر لانفاذ اليه ولاحيلة في اكتناهه ولايستطيع الحب أن يسبر غوره » .

ولكن الحب يبدو هذا الجنوح الى الاكتمال وهذه القدرة على مغالبة الموت والانتصار عليه إذ تبقى صلتنا قائمة مع من نحب رغم موتهم جسدياً .

اما الفن فهو كالحب مشحون دائماً بالقلق ، ويدفع الانسان نحو التعالي وسحره يكمن في انه يعمل على اجتثاث جذور التناهي لتحويل نظرة الانسان الى ماهو ابدي .

الحرية والتمرد

لم يدافع مفكر عن الحرية كما دافع (برديائيف) عنها ولم تكن الحرية مصدر فلسفة وتعبير عن اتجاه فلسفي كما كانت عند (برديائيف) . إذ ان اكثر كتبه تناولت مشكلة الحرية بالتعريف والدراسة واكثر مشكلاته التي تعرض من جرائها للنفي والاعتقال كانت نتيجة لتقديسه للحرية والكرامة والانسانية ، بل ان مواقفه السياسية او الفكرية او الفلسفية كانت تدور حول نقطة انطلاق أساسية هي « الحرية »

الحرية عند برديائيف هي المصدر الاول للوجود وسر العالم ، بل ان **كل ما في الحياة يتولد عن الحرية ، ويمر من خلال الحرية ويرفض حالما يخون الحرية** ، ولايقبل برديائيف أي حقيقة لاتكون صادرة عن الحرية وراجعة اليها ، ولايمكن أن يرضى بالتخلي عن الحرية او الانتقاص منها او دفعها ثمناً لاي شيء بل من الممكن التخلي عن اشياء كثيرة في سبيلها .

وباختصار **« الحرية واقعة أولية »**.

او هي « الشيء الاساسي في الوجود »

ولكن الحرية ليست مطلباً سهلا بل عبئاً ثقيلا ، تنشأ المأساة عند ممارستها ، ويؤدي الايمان بها لخوض الآلام الكثيرة بينما يخفف التنكر لها الكثير من الآلام .

ونتيجة لذلك اصبحت الحرية هي المعيار الذي يحدد موقفنا من الاشياء ، والدافع الاكبر الذي يؤدي الى التمرد ، وتمرد بردیائيف وثورته المتواصلة تعطيان فكرة واضحة عن الترابط الدائم **بين الايمان بالحرية والتمرد في سبيل تحقيقها** .

« لقد قررت وأنا ما ازال طفلا ان لااخضع لاية سلطة »

« ان فكري لم يستطع ان يبلور ذهنه اطلاقاً وفقاً لاي نموذج تقليدي محدد » .

« لقد تلقيت كافة المؤثرات بحرية ، بل هي وليدة ممارستي لحريتي الشخصية » .

« لقد وجدت نفسي دائماًاقاوم ايةارثوذكسية تحاول تحديدحريتيسواء كانتسياسيةامدينية » .

ان الحرية تجعل الحياة عبئاً ثقيلا ،وهي ليست تصوراً استاتيكياً . بل هي واقع حي يمكن معرفته ديناميكياً من خلال ممارسته ومعاناته ، وان للحرية منطقاً جدلياً يتكشف مصير الانسان والعالم من خلاله .

وهي ايضاً « استقلالي قبل كل شيء وتحديدي من الداخل ، ومبادأتي الخلاقة ، وواقعها لايعتمد على أي معيار ، وممارستها ليست مجرد اختيار بين الخير والشر باعتبارهما شيئين يقفان ازائي » .

و « ان الحق الذي يفرض نفسه علي ويقتضي ان اتنازل عن الحرية ليس حقاً على الاطلاق ، بل غواية من غوايات الشيطان » .

وهذا الحماس الشديد للحرية ، والتعلق الشديد بها كان الدافع الاكبر للتمرد « لقد كنت طيلة حياتي متمرداً » . والتمرد صفة فطرية تتلازم وفكرة الحرية لان الظلم يثير احتجاج الثائر الشريف المؤمن بالحرية .

ولكن الانسان ــ كما يقول برديائيف ــ لايحيا بالتمرد لأن التمرد حكم جزئي وسلبي يحتاج الى ايمان بالشخصية الانسانية والكرامة كي يتحدى العنصر الجماعي ويتخلى عن سلبيته .

ان الروح هي الحرية ، والحرية هي الروح ومسألة التمرد مرتبطة تماما بمسألة الحرية ،ويستغل الانسان التمرد ــ هذا العنصر العنيف ــ لتحطيم العبودية والاضطهاد اما الارهاب الثوري فهو تحطيم للروح والحرية واعتداء على الكرامة الانسانية لذا لايمكن ان يقبل به مهما كانت نتائجه .

إذ علينا ان نؤمن ايمانا لايتزعزع بكرامة الانسان وقيمته العليا ــ وعلينا أن نردد مع الفيلسوف الشهير (كانت) بأن الانسان يجب ان لايعامل الا على انه غاية ذاته وليس وسيلة لاية غاية كانت . وهكذا نحترم حريته وكرامته.

البحث عن المعنى

تمثل حياة بردیائیف سلسلة متصلة من الازمات ، ولكن هذه الازمات كانت تتلاشى دوما أمام دافعين أساسيين هما : البحث عن المعنى والبحث عن الابدي اللانهائي .

والبحث عن المعنى لايتوقف على وجود المعنى أو عدم وجوده ، لان مجرد الشروع في البحث يجعل الحياة ذات دلالة ومعنى ، أن تبحث عن المعنى معناه انك قد وصلت الى حالة من الوجود مشحونة بمعنى الحياة .

أما كيف نصل الى ادراك المعنى ، فهذا مايمكن أن نسميه بالاسلوب « الحدسي » اذ المعرفة عند بردیائیف اقتراب من الحق عن طريق التجربة الشخصية ، أو عملية من الداخل والذات، الى الخارج وغير الذات .

ان بردیائیف يمثل ذلك القلق العنيف والشوق الشديد للوصول الى المعنى والحق ، وهذا الشوق

مصحوب برغبة عنيفة لتغيير العالم وفقاً لتلك الحقيقةوذلكالمعنى إذ ان **معرفة الحياة مقدمة لتغييرها ، ولامعنى للمعرفة ان لم تكن سبيلا لهذا التغيير .**

اذ الحقيقة ليست فكرة مجردة بل شيء هي تحياه بالذات وتعاني منه ، ويتناسب هذا الشيء مع ادراك الذات ، لذا فان كل بصيرةفلسفية تتضمن بالنسبة اليه كوناً بأسره من الحقيقة.

أما الفلسفة فهي حب الحكمة ، والحب يتضمن العاطفة والوجدان ، والمعرفة الفلسفية تنبثق من الحياة المتكاملة للروح ، وهي قبل كل شيء تجربة روحية وطريقة للاتصال بسر الوجود دون استنباط وعن طريق الجزئي والعيني وذلك بوضع الانسان داخل التجربة والتعايش معها .

وهذه المعرفة فهم خلاق لحركة الروح ، واتجاه من الارادة وحساسية مرهفة ، ووجود ينبض وينتشي ، وجود خال من الوهم مشحون بالأمل . ومن الذي ينكر – كما يقول برديائيف – أن العذاب والفرح والصراع والنشوة مصادر للمعرفة والحق أن الواقع مغلق بالنسبة لاولئك الذين يتظاهرون بالمعرفة في حالة عدم الاكتراث واللامبالاة .

ان الهدف من المعرفة الفلسفية الوصول الى المتعالي والمتعالي هو (الله) ومعرفة الله معناها المشاركة في السر الذي يصبح نتيجة لهذه المشاركة أشد غموضاً ، وان اللاهوت الذي يعترف بغموض المتعالي هو اللاهوت الوحيد الصحيح أما المعرفة عن طريق الاستدلال المنطقي فلايمكن أن تسمى معرفة حقيقية مادامت تخون السر وتحطمه .

ان المعرفة تجلب المرارة لانها تعري الحياة من الاوهام ، والمعرفة الواسعة بالناس تجلب الاسى والالم لأنها تكشف حقيقة الانفصال القائمة بين الانسان والآخرين .

ان الفكرة الاخيرة التي يؤكد (برديائيف) عليها في محاولته معرفةمعنى الحياة هي(الصيرورة) و (التطور) ، اذ أن الانسان والعالم في حالة صيرورة دائمة ، ومصيرهما موجهان نحو النهاية غير المقدرة وغير المنتظرة التي يفاجأ بها في كل لحظة ولكن الانسان يبقى هو نفسه على الرغم من كونه يتطور ويتحول في كل لحظة .

الوجودية

يقول برديائيف :

« انني اعتبر فلسفتي من الطراز الوجودي ، والوجودية الحقة يمثلها (اوغسطين) و (بسكال) و (كيركجورد) و (نيتشه) أكثر ممايمثلها (هيدجر) أو (ياسبرز) أو (سارتر) » .

ويضيف :

« أنا وجودي لأنني مؤمن بأولية الذات على الموضوع ، وبهوية الشخص العارف ، والشخص الموجود ، وأنا وجودي لانني أرى الحياة تمزقها المتناقضات التي يجب أن تواجهوتبقى في توترها ، والتي لايستطيع أي مذهب عقلي كلي أن يحلها » .

وهو يرفض اعتبار نفسه (كانتياً) علىالرغم

من أن (كانت) قد أثر على تفكيره تأثيراً كبيراً وعلى الاخص في بحثه عن « عالم الشيء في ذاته » .

ويرفض ادعاء هيدجر بامكانية انشاء علم للوجود Fundemental Ontology مستمد من الفينومولوجيين ، الوجودية عند برديائيف مضادة لعلم الوجود بصورة عامة لان الوجودية يجب ان تعترف بأولية الحرية على الوجود والانسان بالنسبة للوجود ليس حراً ، وأولية الحرية نتيجة لاولية الروح ، اذ ان الانسان لايتحدد بشيء آخر سوى نفسه ، يتحدد من الداخل فقط ، أما الوجود فهو الحرية معتقلة ومجمدة ، وأولية الوجود تعني القضاء على الحرية والايمان بالحتمية ونكران الروح .

لذا يرفض الاونتولوجيا (علم الوجود) رفضا قاطعاً لان هذا العلم جالب للكوارث ولايعالج شيئاً على الاطلاق الا بعض تلفيقات الذهن الانساني .

الوجودية تعني الالحاح على الذات مقابل الموضوع . والارادة مقابل العقل والعيني مقابل العام والكلي ، والتقابل بين المعرفة الحدسية والمعرفة التصويرية وباختصار بين الوجود والماهية .

ولقد اضطر (هيدجر) لاستخدام طائفة من المصطلحات الغامضة وغير المحتملة لكي يضع تجربة وجودية جديدة ضمن المقولات العقلية ، ولكن هذه المصطلحات أبعدته عن الوجودية كما يفهمها برديائيف . ولكن هيدجر يتمتع بميزة فريدة هي الاصالة التي لاشك فيها ، وهذه الاصالة هي التي جعلته في مقدمة مفكري العصر وهي التي جعلته موهوبا بشكل غير عادي .

أما (كيركغورد) ففلسفته عبارة عن ردفعل فقط ضد فلسفة (هيجل) ، وهي تعتمد الالهام ، هذا الالهام الذي أضفى عليه (ياسبرز) دعماً دراميا ليوقفه على رجليه ، ويعترف برديائيف بأنه يشارك برديائيف بآرائه أكثر مما يشاركه أي فيلسوف آخر .

ان بردیائيف يهتم بالحاح الوجودية على الذات ومصيرها لا الموضوع ، اذ الوجودية هي الفلسفة التي تهتم بمصير العالم الاصغر الذي يتحرك وينبض فيه عالم بأكمله . والفلسفة وظيفة من وظائف الحياة أو نوع من الرمز يدل على تجربة روحية للانسان أي على رحلة حج متوحدة للروح ، والوجودية تؤكد ـ كـكل الفلسفات الحديثة ـ على الانسان وعلى ضرورة احتلاله مركز الصدارة في الكون وهذه ايضاً ناحية مهمة تدل على اهمية آراء بردیائيف وعمق ارتباطها بهذا العصر .

الاشتراكية

يتساءل بردیائيف عن الاسباب التي جعلته يرتبط بالعالم الثوري الجديد الذي بدأ يواجه العالم القديم ويتحداه ، وبالافكار الاشتراكية التي بدأت تأخذ مكانها البارز اليوم ، ويجيب على سؤاله قائلا بأنه يريد ان يقضي على النظام القديم بكل مافيه من قيم سياسية زائفة لتشييد نظام جديد فوق أنقاضه ، نظام جديد يهتم قبل كل

شيء بالانسان هذا الكائن الحي العيني وبشخصيته وحريته ، وهذا يفترض قيام ثورة حقيقية من اجل الحرية والروح وضد العبودية والطغيان .

ان الدولة في النظام القديم أشبه بتنين يضم كل ماهو مشوه قاس متعسف ، وممثلوها يبدون كأنهم موكلون بتعذيب الانسان وان نظام الدولة على هذا الشكل يحدث تغييراً مخيفاً في الانسان اذ يجعله يكف عن ان يكون انساناً ليكتسب خصائص الحيوانات .

والاشتراكية اشارة الى التحرر الروحي والاجتماعي للانسان ، وهي تعني قبول التفسير المادي للتاريخ عوضاً عن الوهم البرجوازي الذي يرى الاشياء مجرد وسائل راحة مخصصة لحياة اخرى لان العمال لايستطيعون الحصول على هذه الراحة بعد ان اغتصبها ممثلو مجتمع فردي لارحمة فيه .

ولكن برديائيف يرفض النتائج الميتافيزيقية للنزعة المادية، **اذ ان الاشتراكية يجب ان تكون شخصية تهدف لخير الانسان وترفض التسلط وترجيح المجتمع على الشخص** وتعترف بالقيمة العليا لكل كائن انساني فردي لانه صنع على صورة الله ومنح روحاً حرة.

ولذا فقد اعلن بردیائيف موقفه الصريح من كل نظام لايؤيد الحرية ولايعترف بالروح .

التصوف

ان التجربة الدينية عبارة عن اتصال مباشر بالسر اللانهائي ، وهذا هو مجال التصوف ، والاتصال يتم بين الذات والمتعالي ، بين الانسان والاله ، الانسان الذي اخذ على عاتقه آلام البشر واحزانهم واحتملها وكان لهم الكاهن الاكبر والضحية معاً ، والاله الذي يمثل المحب المعذب الذي يعاني لآلام البشر واحزانهم .

وهذا الايمان المتجه نحو الاله لايمكن ان يبعده عن الايمان بالانسان وبالكرامة الانسانية وبالحرية الخلاقة ، لان اللامتناهي لايمكن ان يتوصل اليه عن طريق الجزئي والمتناهي .

« انني مفكر حر وكمفكر حر لايمكن ان اخضع او اقبل اية وصاية او رقابة على فكري بيد ان فكري يضرب بجذوره في فعل أصلي من افعال الايمان ومامن شيء او انسان يستطيع أن يزعزع هذا الايمان واني لارى نفسي مندمجاً في اعماق الوجود الانساني ، واقفاً في مواجهة سر العالم الذي يفوق كل وصف ازاء كل ماهو موجود وفي هذا الموقف اشعر شعوراً حاداً ممزقاً بأن العالم لايمكن ان يكون مكتفياً بذاته وان ثمة معنى غامضاً متعالياً مازال مختفياً في اعماق ابعد غوراً وهذا المعنى :الله » .

الرحيل

وكانت النتيجة المؤكدة لهذا الهجوم العنيف على الثوار الجدد الذين كما يقول طعنوا الحرية والكرامة، وتخلوا عن المبادىء التي ثاروا من أجلها ، ونتيجة لدفاعه العنيف عن الحرية أن نفى خارج وطنه مع عدد من المثقفين وبدأ يعاني منذ

اللحظة الأولى (أزمة النفي) وكانت التجربة مؤلمة جداً إذ بدأ برديائيف يواجه عالماً مجهولاً بالنسبة إليه ، مع أشخاص آخرين حاقدين على نظام بلاده .

لقد غادر روسيا آملاً أن يجد الحرية في الغرب، وقد وجد حرية أعظم مما كان من الممكن أن يتمتع به ، غير أن الحرية النسبية التي وجدها أشعرته بزيفها وبأنها تسير نحو النهاية القومية لأنها تعني عبودية أشد وضاعة من العبودية التي عرفها.

وهنا بدأ يشعر بمأساته ، وبدأ يشعر بأنه أصبح أكثر اشتراكية مما كان ، ومع ذلك لم يقبل أن يعود إلى بلاده حتى مات خارج وطنه.

وظل طيلة فترة نفيه مناضلاً في سبيل ايجاد عالم تعم فيه الحرية التي أحبها إلى حد التقديس ثائراً ضد كل ما يحط من شأن الانسان ومن كرامته ،متطلعاً دوماً لايجاد عالم أفضل مما شاهده، وأكثر اشتراكية مما عرف .

انه الانسان في عصر لاانساني ! ؟





الجاحظ

للدكتور شارل بلات
ترجمة الدكتور ابراهيم الكيلاني
منشورات دار اليقظة العربية
للتاليف والترجمة والنشر – دمشق

مازال المستشرقون – في كل فج من العالم – يوالون دراساتهم للآثار المشرقية ، ويحاولون احياءها ونشرها وترتيبها . اما الدوافع الى هذا فكثيرة ... ولانتكر ان الكثير من هذه الدوافع كانت تكمن وراءها اغراض سياسية ، واهواء عصبية . ولكن هذا لم يمنع ان نرى فئة مخلصة من المستشرقين ، لم يدفعها الى الشرق الا هوى ملح ، ولم ينحدر بها الى الشرق الا حب الاستطلاع ، وخدمة الفكر الانساني .

وقد كان نصيب التراث الاسلامي والعربي من المستشرقين نصيباً وفيراً . وقد بدا هذا الغزو العلمي وزاد حدة منذ بدء القرن التاسع عشر ، سواء في ذلك الامم التي لها علاقة مباشرة او غير مباشرة بالشرق . وفي الحق ان هذه الجهود الاستشراقية اسهمت في تسليط الأضواء على هذا التراث الفني ، المشوش ، المعقد ، ووضعت طرائق علمية في اصول البحث والدراسة ، وربط النصوص الادبية والفكرية بحياة العصر والمجتمع .

عرض وتحليل : خليل الهنداوي

من هؤلاء المستشرقين المحدثين الدكتور (شارل بلات) الاستاذ في جامعة السوربون الذي اعطى كتابه (بيئة البصرة وتكوين الجاحظ). وشاء الدكتور الكيلاني ان ينقل هذه الذخيرة الى اللغة العربية ليفيد ابناؤها من هذه الجهود ، كما نقل من قبل كتاب (الادب العربي) للمستشرق الاستاذ (بلاشير). وقد شاء الكيلاني ان يطلق على الكتاب اسم (الجاحظ) وحده . ولا ادري ما دفعه الى ايجاز العنوان بهذه الصورة ، لان الكتاب نفسه بقدر ماهو بحث عن الجاحظ ، تراه بحثا عن بيئة البصرة ، وحياتها السياسية والفكرية والاجتماعية . وعنوان الكتاب بالفرنسية يحدد ملامح البحث ، ويربط مابين البصرة وتكوين الجاحظ .

والكتاب – على أنه يتناول مرحلة دقيقة من مراحل الدولة الاسلامية في حياتها السياسية والفكرية والاجتماعية – تراه دقيقاً جدا في

اصول البحث المجرد عن الهوى ، متعمقاً جدا في طلب الحقيقة العارية من الفرض ، بعيدا جدا عن الميول الذاتية التي تعبث بالحقائق التاريخية اتباعاً لميولها ، والفرض من هذا الكتاب دراسة تكوين الجاحظ العقلي والأدبي في المرحلة الاولى من مراحل حياته ونشأته في مدينة البصرة . . . وللوصول الى هذا الفرض ذهب المؤلف الى دراسة البصرة كأنها ذات مستقلة ، اوشخصية حية لها عوامل خاصة أثرت فيها ، وأثرت في غيرها . فالجاحظ خلال هذه الدراسة ، يتبدى شخصية قوية ، تتبادل التأثير بينها وبين المدينة .

وقد يكون منهج هذه الدراسة جديداً في ادب دراساتنا ، لأن اكثر ما ورد علينا من الدراسات ، كان يذهب اصحابها الى دراسة (الشخصية) بالذات كالاصل . . وما تبقى من عوامل فهو يعيش على هامش هذه الشخصية . فدراسته (الشخصية) اذاً هي في المكان الاول ودراسة العوامل البيئية ، والحركات الفكرية والاجتماعية هي في المكان الثاني . أما ـ فيهذا الكتاب ـ فيكاد يكون الامر على العكس .

وكأني بمنهج هذه الدراسة يستوحي نظرية النقاد (تين) الذي يرد كل نبوغ في الفكر والادب الى تحليل عوامل البيئة والظروف . فالاديب بحسب هذه النظرية ـ لايمكن ان يكون وليد نفسه ، وانما هو وليد بيئته ، وظروف مجتمعه الخاصة التي فرضت عليه الطريق الذي اتبعه ... ونتيجة لهذه النظرية لا نرى الشخص المدروس هو قطب الرحى في الدراسة ، وانما هنالك هذه العوامل والظروف التي يجدر بنا دراستها ، وتحقيقها ، لانها وحدها هي التي تسلط الضوء على الشخصية المدروسة ...

واتباعاً لهذه النظرية يذهب المؤلف الى دراسة تكوين الجاحظ من خلال درسه لمدينة البصرة التي شهدت مولده ونشأته الاولى . وفي الكتاب ستة فصول وخلاصة .

الفصل الاول ـ يتناول البصرة في القرنين الاول والثاني . وهو فصل يعرض تكوين المدينة وحياتها وسكان البصرة ، والخليط الذي كان فيها بحكم موقعها .

الفصل الثاني ـ ويتناول **الجاحظ** في البصرة ـ من حيث ولادته ونشأته وتكوينه الفكري والديني .

الفصل الثالث ـ يدرس الوسط الديني السني ـ وما يقع تحت حصر هذا الوسط .

الفصل الرابع ـ يتناول الوسط الادبي ـ وهو فصل واسع يضم دراسة الشعر والنثر وما يتعلق بهما من علوم اللغة والنحو والاشتقاق والرواية والتاريخ .

الفصل الخامس ـ الوسط السياسي الديني ـ وما ألم به من مذاهب على مذاهب .

الفصل السادس ـ الوسط الاجتماعي ـ ويتناول الحياة الاقتصادية والاجتماعية والاخلاق العامة .

الخلاصة ـ وهي تضم الخطوط الاولى التي بنيت عليها الدراسة ، والتي وصلت اليها الدراسة . والتأمل في ما احتوت عليه هذه الفصول لايفوته النظر الى ان نصيب الجاحظ كان ضئيلا جداً بحسب الظاهر ، لان جل الفصول انصبت على

دراسة البصرة ... ولكن شخصية الجاحظ تطل - بين الحين والحين - من خلال هذه الدراسة العامة ، لتؤكد وجودها وتأثيرها . .

وليس في طريقة هذا البحث غمط لحق الجاحظ اوطمس لشخصية الجاحظ مادامت هذه الطريقة تعتمد على الجاحظ نفسه في الكشف عن بيئة واسعة ، معقدة بثقافتها وحياتها وهكذا لم نعد نرى في هذه الدراسة (شخصية) متميزة تحكم في حوادث عصرها، ومحيط مجتمعها ، وانما نرى (شخصية) متميزة ، لاتترك لها الحوادث اختيارا في مسيرها ، ومصيرها وتكوينها. وان من محاسن المصادفات التي وقعت - قبل قليل - على كتاب (الحياة الادبية في البصرة) لمؤلفه احمد زكي (١) ... والكتابان متشابهان في الموضوع ، متماثلان في الطريقة . على ان الكتاب الاول هو الاسبق بدليل ان مؤلف الكتاب الثاني اشار الى هذا الكتاب في مقدمة كتابه حيث يقول :

ولن اذكر هنا سوى (شارل بلات) ذلك الدارس المعاصر الذي جعل الجاحظ وسيلة بحث لتخطيط حياة البصرة تخطيطاً لاغبار عليه... وهو يعتبر من احسن البحوث الجامعية التي تربط الشخصية الادبية بأضيق بيئة لها ، ويجعل الجاحظ قيمة عليا في تجديد افكاره التي استمدها من علوم البصرة وتقاليدها . وهو بحث موضوعي مدعم بالوثائق ، لاتعوزه اللفتات الذكية ، ولا الاشارات العميقة ، وانما يعوزه تذوق العربي ، وحماسته ، ورغبته الاكيدة في الحفاظ على تراثه المجيد .) هذا كلام محمود في تحليل دراسة غربية لموضوع شرقي . ولكني لا ادري كيف يسوغ لنفسه ان يجعل من فقدان هذه الحماسة نقداً لهذه الدراسة ، لانني اصبحت اعتقد كما يعتقد معي المنصفون من اهل الحقيقة ان دراستنا لتراثنا نفسه تحتاج الى الهدوء والرصانة والبعد عن العصبية التي تكون الحقيقة اولى ضحاياها ، ومعرفة الحقيقة بوجهها السافر - كيف كان - اولى بنا من التحمس للحقيقة المشوهة .

وصاحب كتاب (الحياة في البصرة) يقف عند هذه الاشارة ، ولايريد ان يعترف بأن منهج كتابه مقبوس من ذلك المنهج . وانه فيما جرى عليه من بحث انما هو تبع للطريقة السابقة ، وان النظرية التي اختطها لنفسه هي تلك النظرية التي جاء بها كتاب المستشرق . والا فكيف نعلل قول صاحب كتاب (الحياة الأدبية في البصرة) : (ومعنى ذلك ان اية شخصية بصرية ليست في الواقع الا نبتة طلعت في تربة اخصبتها ايد لم تكن يوماً من الايام .)

وليته اغفل كلمة (بصرية) لان النظرية المنهجة التي تطغى على البحث هي نظرية عامة ، شاملة لا تقف عند بيئة بصرية او بيئة كوفية... اذ كل شخصية عبقرية ليست في الواقع الا نبتة تربتها .

والذي يطالع فصول البحث في كتاب (الحياة الادبية في البصرة) تأخذه الدهشة من اشتراك هذه الفصول ، وتقارب هذه المباحث ... مما لايترك أي ريب في ان المؤلف العربي قد استقى

(١) راجع « المعرفة » العدد الاول .

اصول البحث ، واتكأ على كثير من المعارف التي وردت في كتاب المستشرق ، وقد كان من واجب الامانة العلمية ان يشير المؤلف العربي الى مواطن الاقتباس ، والمشاركة ... وليس في هذه الاشارة ما يسيء الى بحثه ، وجهوده لاننا لاننكر على المؤلف العربي جهوده ، وانفراده في كثير من فصوله ـ بأشياء جديدة .

ومن ذلك ـ مثلا ـ ماذكره المستشرق في استعراض الملامح البصرية : منها العناد الذي يمكن رجال البصرة من التغلب على الطبيعة ، ومنها الواقعية التي تبدو بوضوح في منظمة تجارية ، ومنها استعمال العقل في تنظيم الحياة المادية ... هذه الصفات الاصلية التي ضمنت بقاء البصرة وازدهارها على الصعيد الاقتصادي تظهر ايضاً في تكوين واشعاع فكر بصري ذي صفات خاصة واضحة .

ومن الحق ان ربط خصائص الحياة الاقتصادية بالحياة الفكرية يدل على نظرة صائبة ثاقبة ، تنظر الى الحياة كوحدة مشتبكة .

وصاحب كتاب (الحياة الادبية في البصرة) يذكر هذه الملامح نفسها على وجه التقريب . فالاتجاه الأول ميل البصريين الى الثورة وفي طواعيتهم للتطور ، والاتجاه الثاني في نزعتهم الى الواقعية المادية ، والاتجاه الثالث نزعة الشك ؛ والاتجاه الرابع نزعة الجدل مما يمكن ان ينطوي تحت نزعة العقل . لأن من خصائص العقل النشيط ان يشك وان يجادل . وما دام الجاحظ هو المثير لهذه الدراسة ، فلابد ان نأتي على مابلغه المؤلف في تحديد منزلة الجاحظ من كتاب عصره .

من ذلك ان الجاحظ كان ينسج وحده بين كتاب عصره ، وكان كمجدد حقيقي يجيد استعمال اللغة بمهارة فائقة ، يملك روعة الاسلوب المتنوع وقوته مع التزامه الحرية ، ويملك العقل الذي يستمد مادته من مصادر مختلفة ... من هذه المصادر تكوينه العقلي والديني ، ومن هذه المصادر مجتمعه الذي يدين له بجميع الطبائع الانسانية التي وصفها، واللوحات التي صورها بريشته الماهرة ، والملاحظات الدقيقة . ويرى ان الواقع الاجتماعي عنصر هام في التطور الانساني ...

ولذلك كان همه الا يقف عند حد طبقة في المجتمع بل ينتقل من الطبقة الشعبية الى البورجوازية ، ثم الارستقراطية دون المبالغة في الالتفات الى الماضي . واذا كان هناك اخيرا اديب غير متبع او مقلد في الادب العربي في القرنين الثاني والثالث فهو الجاحظ .

على أن المؤلف يرى ان حياة الجاحظ برغم وضوحها وكثرة المراجع فيها لايزال بعضها محاطا بالغموض اذ يجب أولاً تخطيط مؤلفاته من حيث الحين الزمني ، والتأكد من صحة بعض هذه المؤلفات ومتابعة بعض مخطوطاته المجهولة ونشرها.

وجدير بالذكر أن دراسة الجاحظ من خلال دراسة بيئة البصرة تعد دراسة عملية ، منتجة ، واذا بدأ المؤلف هذه الدراسة بدراسة البصرة، فلأن نشأة الجاحظ فيها هي التي كانت المعلم الاول

جسر على نهر درينا

لايفواندريتش – ترجمة

الدكتور سامي الدروبي –

عرض وتحليل : علي الحسيني

بغداد

يعتبر ايفو اندريتش من أكثر الكتـــاب اليوغسلاف شهرة خارج الوطن اليوغسلافي ، وقد ترجمت أغلب مؤلفاته الادبية الى لغات عالمية عديدة . وأثره الادبي الخالد « جسر على نهر درينا » من أميز مؤلفاته شهرة ، والحق يقــال ان هذا الكتاب قـــد حصل على الشهرة عن جدارة .

يدور الكتاب (الذي يتجاوز عدد صفحاته الاربعمائة) حول تاريخ جسر حجري أقيم في القرن السادس عشر الميلادي على نهر درينا ، بأمر من الوزير الاكبر محمد باشا سوكولوفتش ، وذلك عام ١٥٧١ ، لغرض ربط البوسنة والصرب بممر سهل . ومن المعلوم ان الاقليمين المذكورين كانا يتبعان الدولة العثمانية ايامذاك . وقد استمر العمل في بناء الجسر طوال خمسة أعوام ، وكان

→

في تكوينه العقلي والديني . ولكن ... هل يمكننا ان نعتبر الدراسة وافية بالنسبة الى الجاحظ الذي قضى في بغداد عمراً ثانيا ، متأثراً ببيئة جديدة ، وحياة جديدة ؟

ان الموضوع يحتاج الى اتباع الجاحظ في بغداد ... واتباعه على هذه الطريقة يدعو المؤلف الى دراسة « بغداد » على النحو الذي درس بـه البصرة . ولعل المؤلف فاعل ذلك قريباً . . . وبخاصة اذا ادركنا ان الثقافة العامـة لايمكن ان تنفصل كما تنفصل البلدان ، لأنها تحيـا وتنشأ فوق الحدود ولاسيما اذا كانت هذه الثقافة شاملة ، موحدة ، تستمد من عناصر واحدة ، وتذهب الى اتجاهات واحدة

حقا ، ان الكتاب محاولة جديدة ، جدية في الدراسة ، قد جلت حقائق عدة بنزاهة القصد ، وصبوة العالم الباحث عن الحقيقة . كما أن المترجم قد بذل من الجهد المحمود في نقل هـــذا الاثر الصير ، بلغة دقيقة ، ولهجة أمينة للنص ، حتى يكون هذا الاثر يتبعه الدارسون ، ويتبناه الباحثون.

العمل مرهقاً قاسياً ، وكان المشرف على بنائه متجهم الوجه طوال فترة العمل ، بذيء اللسان ، لايتسامح مع الكسل أو التهاون مطلقاً ، ويحاسب على الاخطاء العفوية منها والمقصودة بانزال العقوبات رهيبة دامية .

فالكتاب اذن ليس رواية في حد ذاته ، وانما هو تأريخ قصصي ، فهو تأريخ لمعظم الاحداث الهامة منها والعادية التي مرت على الجسر وعلى مدينة « فيشجراد » بصورة خاصة ، وهو مجموعة من القصص القصيرة التي تتعلق بصورة مباشرة أو غير مباشرة بالجسر الحجري .

ويتميز الكتاب بناحيتين : الاولى قدرة المؤلف على مزج الاحداث التاريخية بالسرد القصصي ذي الاسلوب الشعري البالغ في الروعة حداً مغريا بمواصلة القراءة فثمة : احداث تاريخية جافة استطاع المؤلف أن يسردها بأسلوب أخاذ ، مثل حادث بناء الجسر ، الذي كرس له المؤلف فصلين طويلين من كتابه ، وفي هذين الفصلين ينتزع منا المؤلف اعجابا لامثيل له حينما يصف منظر اعدام « راديسلاف » الفلاح الصربي الذي كان يقوم بتخريب بعض ماانجز من أعمال في النهار ، خلال الليل ، فلما ألقي القبض عليه واجه تعذيباً رهيباً ، وفي اليوم التالي رفع على ترسانة عالية وأدخل فيه الخازوق « كما يدخل السيخ في الخروف لافرق بين الامرين الا ان الخازوق لم يخرج من الفم ، بل خرج من الظهر ، كما انه لم يصب الامعاء ولا القلب والرئتين بكبير أذى » ، وهكذا مات الفلاح الصربي المتمرد موتاً بطيئاً بالغاً في الرهبة والقسوة . وعندما تنتهي من قراءة هذين الفصلين لايسعك الا أن تستمطر اللعنات تلو اللعنات على تلك القلوب الوحشية التي كانت تحكم أقطار الدولة العثمانية .

ويجب الاشارة هنا الى ان الاسلوب الشاعري الرقيق قد ساعد المؤلف كثيراً في اضفاء المزيد من الروعة على الاحداث التاريخية غير الهامة التي سردها ، وكنموذج لهذا الاسلوب نقتطع السطور التالية في وصف ذلك اليوم الذي اعدم فيه الفلاح الصربي :

« كان النهار يطلع . ان الشمس لم تشرق بعد ، لكن الافق كله كان مضيئا . بين الروابي يرى المرء سحابات تنتشر لفائف طويلة بلون البنفسج القاتم ، وبين السحابات سماء صافية رائقة تكاد تكون خضراء وعلى الارض تتمدد غمائم من الضباب المنخفض تخرج من بينها رؤوس الاشجار المثمرة مع أوراقها المشتتة المصفرة »

أما الميزة الاخرى التي يتميز بها الكتاب ، فهي قدرة مؤلفه على اظهار عواطف الافراد والجماعات ازاء الاحداث التاريخية ، « فالاحداث ـ كما يقول المترجم ـ لاقيمة لها البتة هنا الا من حيث انها ظروف خارجية تتفتح فيها نفوس أفراد من البشر ، عن خلائقها وسجاياها وعيوبها وأهوائها وآلامها وأفراحها » .

والمؤلف كثير الدقة في ملاحقة مواقف الافراد من التطور التاريخي الذي يفرض نفسه ، فالتقاليد والعادات تتطور أبداً ، والمتعصبون

للتقاليد والعادات لايستطيعون الوقوف في وجه التيار ، بينما يستجيب أغلبية الافراد للتطور بهذا الشكل أو ذاك . والتطور لايقف ولايكل عن المسير ، انه سائر دائماً الى أمام ، فاذا حدث ان يقف المرء في وجه هذا التطور – كما وقف أحد الاغوات المحافظين – داسه التطور بأقدامه التي لاترحم ، وهكذا مات هـذا المحافظ المتعصب من الكمد لتغير العادات التي يراها مثله الاعلى .

من هذا نرى ان الكتاب لابطل له – اذا استثنينا الجسر الحجري – لان ابطـاله سائر الاجيال التي عاشت في مدينة « فيشجراد » ، ففيهم أغوات محافظون متعصبون للتقاليد وفيهم رجال دين من مختلف الاديان ، وفيهم مقامرون وجنود وموظفون وفلاحون والخ . . وجميع الاحداث التي سردها المؤلف في كتابه انما تتعلق بالجسر الحجري من بعيد او قريب : فثمة فتـاة رائعة الحسن تلقي بنفسها في النهر من فوق الجسر لانها ترفض الزواج بمن زوجت به . وثمة جندي غسوي تغرره فتاة حسناء وتلهيه عن واجبه في حراسة الجسر فيما يمر قاطع طريق ، ويسـاق الجندي الى المحكمة وعندما يعلم بالمصير الرهيب الذي ينتظره ينتحر . وثمة شاب يهودي يعثر على دينار ذهبي على الجسر فيقامر به ويدمن على اللعب حتى التحول . والى آخر هذه الاحـداث الكثيرة .

والمؤلف يستعين في العثور على احداثه القصصية القصيرة بالادب الشعبي اليوغسلافي ، فهناك كثير من الاساطير التي سردها المؤلف كأنها أحداث واقعية ، حتى انك تشعر بالعجز في التفريق بين الاحداث الواقعية والاسطورية ، وهذه بلاشك امكانية أدبية استفاد المؤلف منها كثيراً في جعل كتابه رائعا .

وعلى العموم ، فان الكتاب أثر أدبي خالد ، وهو – فيما أعلم – أول كتاب من هذا النوع ولاريب ان ترجمته الى اللغةالعربية كانتضرورية لاننا بحاجة ماسة الى الاطلاع على الآثار الادبية التي من هذا النوع ، فهي تزيد في معرفتنا وثقافتنا التاريخية والفنية .

●

معارك الحرية في سورية

لفارس زرزور – نشر دار الشرق بدمشق – ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير .

عرض وتحليل اسكندر لوقا

معارك الحرية في سورية ، هي صفحات خالدة في تاريخ العرب ، فسورية كانت ومازال طليعة النضال العربي ، ومهد البطولات ، وخط الدفاع الأول عن قضايا العروبة [illegible]

وسورية ، قبل أن تحقق اس[illegible]اجزفي سنة ١٩٤٥ ، خاضت معارك الحرية على مستوى المسؤولية الكاملة ، وكانت دائماً ، بشيبها وشبابها ، نبراساً تهتدي به الأقطار العربية جميعاً لبلوغ أغراضها في السيادة والنصر .

والكتاب الذي هو بين أيدينا اليوم : معارك الحرية في سورية ، لمؤلفه فارس زرزور ، سجل حافل بالوقائع والوثائق . بالوقائع التي تشهد على الدور الحاسم الذي لعبته سورية في تقرير مصيرها ، من جهة ، ورسم طريق النضال أمام أبناء العروبة ، من جهة أخرى . وبالوثائق الدامغة التي تدين بجلاء ، طغاة التاريخ ، أمام التاريخ .. وتصور للعالم أجمع المنظار الذي كانوا ينظرون من خلاله إلى قضايانا يوم كانوا يمسكون بزمام أمورنا .

إن سورية ، كانت كما هي اليوم ، هدف الفاتحين والغلاة من رجال السياسة الاستعمارية في العالم . وهذا ماعرضها لشتى صنوف الفتح والاستعمار ، وفي مختلف العصور القديمة والحديثة على السواء .

ولكن سورية ، التي تقدر تماماً أهمية موقعها الجغرافي ، لم تكن في يوم من الأيام لترضى بالهوان أو تقبل بالذل ، كانت دائماً في مستوى معارك المصير التي فرضت عليها لطرد الطغاة ، وهي اليوم أشد ماتكون حماسة ومقدرة على حفظ كيانها وحماية استقلالها .

.. وهذا الكتاب الذي هو بين أيدينا الآن ، تمهيد – إن صح التعبير – في دراسة تاريخ النضال السوري عبر التاريخ دراسة موضوعية عقلانية تستند إلى الاسباب ونتائجها . وهو ، على صغر حجمه وقلة عدد صفحاته ، جمع بين دفتيه من المعلومات الدقيقة الوافية ، والتفاصيل الجزئية ، ما يجعله حقاً في متناول الخاصة والعامة من القراء ، أشبه مايكون بمعجم مختصر مفيد في تاريخ الثورات السورية .

•

شيء آخر يميز هذا الكتاب ، وهو الأسلوب الأدبي الممتع الذي صيغ به . وهذا الامر يضفي عليه بهاء كثيراً مانفتقده في كتب التاريخ التي تعتمد أولاً وآخراً على رصد الحوادث ، وتنسيقها ، وتبويبها ، دون العناية بالاطار الذي يحيط بها . وفي اعتقادي ان الصياغة الادبية الموفقه ، في هذا المضمار ، هي من أهم الاسباب لجعل مادة التاريخ من المواد المحببة إلى النفس ، ولاستخدامها وسيلة مباشرة من وسائل تنبيه الاذهان إلى أمجاد الماضي ، وتهيئة النشء لخوض معارك المصير التي تفرض عليهم ، يوماً ما ، على صعيد النصر .

إن كتاب « معارك الحرية في سورية » هو من الامثلة الناجحة في تكريس البطولة ، بطولة أفراد الجيش والشعب معاً ، من أجل الحرية .

أصحاب الكهف والرقيم

مسرحية شعرية لخضر الطائي

مطبعة التضامن ـ بغداد ـ

١٣٨ صفحة من القطع الكبير

عرض وتعريف عبد الله الجبوري

بغداد

قصة اهل الكهف من الخوارق التي احتواها التأريخ ، ونطق بها القرآن الكريم ، وأقرها المنطق ، واعترف بحدوثها العقل .

تصور لنا قصة اهل الكهف الصراع الخفي بين الانسان والزمن ، ومدى تصلب المرء لمعتقده ، وتضحياته في سبيله .

حدثت هذه القصة العجيبة أو بالاحرى المعجزة ، زمن الدولة البيزنطية ، في طرسوس ابان معركة المسيحية الاولى ، اي قبل مبعث السيد المسيح عليه السلام بأربعمائة سنة تقريباً . وتتلخص هذه المعجزة كما ترويها المظان التأريخية ان ملكا في طرسوس ادعى الربوبية وحمل الناس على تأليهه وعبادته ، فكان من جملة من شق عصا الطاعة عليه وكذبه ، وابى الانضواء تحت لوائه وزراؤه .. فلما علم بأمرهم ، هم بقتلهم ، ففروا وهداهم راع الى كهف فآووا اليه ، مع الراعي وكلبه ، ثلاثمائة سنين وازدادوا تسعاً .. (١)

وقد ألهمت هذه المعجزة الكاتب العبقري الكبير توفيق الحكيم فانطلقت يانه الساحر ، حيث قد استوحاها لتدبيج مسرحيته الخالدة « اهل الكهف » والتي كانت اول مسرحية يذيعها الحكيم بين الناس بعد عودته من فرنسا ، حيث قد انهى دراسة الفن المسرحي ، فأثارت بظهورها موجة من الترحاب والثناء ، واحدثت معارك أدبية بين الادباء ، فمنهم النصير المعجب ، ومنهم الخصم الحاقد ، حيث قد ازجى ترمت بعض الادباء الى نعتها بالعمل الضائع ، ومنهم من خلص الى القول بأن هذه المسرحية من الادب الرجعي . (٢)

(١) راجع ص ٦٠٨ من مجلة المجمع العلمي العربي بدمشق مجلد ٣١ ج ٤ ، ١٩٥٦ م من بحث للدكتور صلاح المنجد ، ومعجم البلدان مادة الرقيم . ومجلة الآداب البيروتية العدد ٤ السنة ٢ ، نيسان ١٩٥٤ م ، ص ٦١ من مقال لعبد الحق فاضل في نقد « اهل الكهف » لتوفيق الحكيم .

(٢) جريدة (المصري) ٢٤/١/١٩٥٤م «مأساة الزمن عند توفيق الحكيم» لمحمود أمين العالم .

وقد استهوت هذه المسرحية الاستاذ خضر الطائي ، وانتزعت اعجابه بها فنظمها شعراً ، فأضاف الى روعتها روعة اخرى بفضل شاعريته الجذابة ، وبيانه الخلاب ، فأطلت بثوبها القشيب الجذاب تتهادى كاحدى الغيد الحسان . ولا غرو في ذلك ، فالاستاذ الطائي ، من الشعراء العرب المجيدين ، والذين كتبوا في المسرحية الشعرية ، فقد اخرج مسرحيته الشعرية الاولى سنة ١٩٣٤ م ، « قيس وليلى » وله مسرحية اخرى مخطوطة « سيف بن ذي يزن » .(٣)

قدم الشاعر مسرحية « اصحاب الكهف » بكلمة استغرقت ثماني صفحات ، أودعها تعريفاً بمسرحيته ، والغرض المقصود من وضعها ، وقد يلام الشاعر الطائي على بعض العبارات الواردة في كلمته هذه ، مثل قوله « على انني اتوقع كل مايمكن ان يقال باسم النقد من النهش الذي تنفث فيه الاحقاد من سمومها ، وعلى ان لا اعبأ بمن سبق لي مراراً ، اني لم اكن قد عبأت به علماً بأنهم يريدون ان ينبهوا على حساب ماشاركت فيه من ادب .. ص ٧ المقدمة ، حيث يشم من هذه العبارات رائحة الشك وعدم الثقة بالنفس ، ولا تثريب على الاستاذ الطائي في ذلك ، فقد سبق ان تصدى له بعض من سموا انفسهم ـ ظلماً وعدواناً ـ بالنقاد .. ابان صدور مسرحيته الاولى « قيس وليلى » بالتجريح والثلب والانتقاص من عمله . كما حصل الان للدكتور داود سلوم عند إخراج دراسته القيمة « الادب المعاصر في العراق » حيث قد (انتقده) بعض المغرضين الحاقدين ، وقالوا فيه ماشاءت لهم ضمائرهم السوداء ..!!

ان في « اصحاب الكهف » لوحات فنية سامية اخاذة بمجامع القلوب ؟ تدل على عمق ثقافة الناظم الادبية ، وأصالة شاعريته المطبوعة ، ومن هذه اللوحات قوله على لسان الراعي ينشد على قيثاره هذه الانشودة :

ما أجمل الافق اذا الفجر لاح
وافتر عن مرآه ثغر الصباح
والليل قد آذننا بالرواح

قد هز عطف الربى هذا الجمال
وانساب نشر الصبا بين التلال
والطير قد حلق فوق الجبال
انعشه في الجو شم النسيم

وقد ضمن الاستاذ في مطاوي مسرحيته البيت المشهور :

ولما دنا مني السياق تعطفت
علي وعندي من تعطفها شغل

على الصورة التالية :

ولما رأتني في المنايا تعرضت
علي ، وعندي من تعرضها شغل

ومن لوحات المسرحية الرائعة هذه الانشودة على لسان مشلينيا .

آه تعبت ، اجل تعبت من التأمل كل آن
ومن الحياة وكرها لا ، بل من الحلم المهان

(٣) راجع : نقد وتعريف لكاتب السطور ص ٢٧ مطبعة المعارف ١٩٦٢ م .

ليست حياة هـــذه لكنها حلم الزمان
حلم تنغصه النهـــى في كل مضطرب المعاني
فالى الحقيقة فالحقيقة للنهى كل الاماني
نطقت بواقعها المرير فشوهت نغم الجنان
سأموت والايمان يرفعني الى اسمى مكان
قلبي هداني للحقيقة ماسوى قلبي هداني

وبعد فهذه كلمة أردت بها تهنئة الأخ الشاعر الكبير الاستاذ خضر الطائي بمسرحيته الرائعـة « أهل الكهف » .

ونرجو ان تأخذ مكانها اللائق بهـا في المكتبة العربية .

●



سعيد حورانية

في بعض قصصه

بقلم احسان سركيس

القصة في هـذا البلد ـ على فتوتها ـ تبدو راسخة الجذور ، وازدهارها دليل ثمارها . وفي سلك يصل الماضي بالحاضر تجد الصلة تفاعلاً وتكاملاً ، فكأن صورة القصة في عوالمها التي عمرتهـا قد احتوتها أرضنا ايضاً لتطلعها شأن كل تربة معطاء ابنة شرعية لها .

ومن قصاصينا الشباب الأديب سعيد حورانية . جمعت سعيداً والحرف زمالة عمرها عقد من الزمن ونيف فاذا ذكرت اوليات قصصه حضرت معها الى الذهن الكلمات الأولى حية تسأل الطرس عن حقها في البقاء ، ثم نهضت بهامتها لتصبح كالمدينة على الخريطة ولتطلب منها ما يتطلب من المدن كافة ، معالم وحدود و « روح » هي السمة المميزة لكل مدينة .

اول ما يطالعنا في قصص سعيد نماذجه ، والانموذج ابداً ألصق بالانسان كل انسان ، ومهما يتصور الأديب ـ كما يقول ماسكولو ـ أن يبتعد عن الانسان فعبثاً ينشد ، اذ لا يرتسم ـ في نهاية المطاف ـ سوى الشكل الانساني وهو يحمل « جرابه » افكاراً وقيماً ومبادئ حاول الأديب جهده النأي عنها . وكل واقعة تنتزع من سياق الأحداث تأخذ طريقها عبر عالم من المعتقدات والقيم التي يحملها القاص ... فاختيار القاص لنماذجه ، ولو عن غير قصد ، انما هو « قطعة من عقله » كما يقول الجاحظ في اختيار الشعر . وليس غريباً أن ترى سعيداً ـ في نماذجه ـ يسير ملتزماً نظاماً من المعتقدات فلا يمضي اسير فراغ داخلي يجعله يصور الحياة ، وهو يتابعها واقعات وأحداثاً ، وكأنها خالية من المعنى .

وصورة الانسان لدى سعيد ، هي الانسان ما يقلقه ويبهظه وهو يواجه الحياة ... وطلبته

الانسان كمال لما يلقيه عليه الواقع . وهكذا تغدو نماذجه متعددة الجوانب ، لها سمات مشتركة تجمعها وقسمات نوعية تتميز بها ، وهي تقف من دنياها وكأنها أمام « قدر » خلقته جملة من الظروف المعقدة المتشابكة ، لاتملك ازاءه إلا ما استقر في حناياها وما جبلت عليه فهي أرض تعمها ، الأرض التي تعرف كيف تميز بين البذور . ولا ينصرف الظن الى أن هذه النماذج تتلبس اشخاصاً متوحدين ذوي نزعات فردية بل لعل العكس هو الصحيح ، فاكثرهم على صلة وثيقة بمجتمع او جماعة أو فئة من الناس .

ولكن القاص التقط لهم موقفاً تبرز فيه خصائصهم الذاتية من خلال ارتباطهم بقضية او فكرة . ورغم كل شيء ، فهذه النماذج تمثل قدرة الانسان وعظمة روحه وهي من هذه الناحية تزيد من محبتنا للانسان والحياة .

إن في استعراض بعض هذه النماذج مايلقي ضوءاً على ما أردنا من قولنا هذا .. **فحمد دياب** في القصة التي تحمل اسمه ، يتميز بمقاومته عدواً رهيباً هو الموت ... فكان صراعه صراع الحياة باشكالها البدائية مع الموت .. والى هذه النقطة توجهت طاقته النفسية والجسدية لتحمله على العيش خمساً وعشرين سنة من الاماتة البطيئة ... والانسان الرقم في قصة **٢٨١٢٦** انموذج لضيعة انسانية كاملة ، فريسة آلية رهيبة تطحن روحه فيستحيل رقماً ... « عيبه » الوحيد أنه يفكر أحياناً ، ومن هذا المنطلق استيقظ في تعاستهِ انسانية لايموت شيء يمكن تسميته يقظة الضمير .. وفي موقف من المواقف التي لاتتكرر في الحياة ، اعطى حياته معنى عظمتها وصنع معجزة خلاصه بنفسه . انه « فاوست » الحاجة والضيعة ، ولكنه في ساعة من ساعات الصمود النفسي والعقلي والأخلاقي يسترد روحه التي باعها من الشيطان .

ان قدر الناس ليس شيئاً سالباً لحريتهم وانما تتأكد هذه الحرية كلما تهيأت لهم الاسباب لمنازلة القدر والتغلب عليه.

أما النماذج في « المهجع رقم ٤ » فجد متنوعة فكأن الانسانية تروي قصتها في دنيا الغابة حيث الاقتتال حتى الموت دون رحمة أو شفقة . ويبدو الانسان من خلال هذه القصة منافحاً ــ حتى الموت ــ عن حريته وكرامته ، انها نماذج شتى مشرقة ومظلمة ، صورة الصلابة بجانب الصنف الانساني ومقابلها نماذج مغرقة في خستها ونذالتها وجريمتها تحاول أن تستلب ممن وقع تحت وطأتها روحه لتحيله انساناً بلا روح ، والنماذج المشرقة في القصة تعيش فترة مأساوية تجد خلاصتها في قول همنغوي الذي توجت به هذه القصة : « من الممكن قهر الانسان ولكن من المستحيل تدميره » . وقس على ذلك انموذج المعلم مع تلامذته في قصة **« ثلج هذا العالم »** وانموذج البدوي في قصة **« وانقذنا هيبة الحكومة »** والانموذج المقابل في قصة **« شتاء آخر قاس »** . أما قصة **« لقد عاد المدمن »** فالانموذج ليس فرداً بل قطاعاً من الشعب انه صورة الضدين في المعركة القديمة الحديثة المستمرة . . .

وهذه النماذج ليست معلقة في الهواء – زماناً ومكاناً – كحقائق مجردة بل تعيش وتتنفس ونرى من خلالها قطاعات من هذا البلد . والذين يعرفون هذا البلد معرفة تامة – جغرافياً وبشرياً – يعايشون أعمق المعايشة الأمكنة التي تجري فيها وقائع هذه القصص ويشعرون بأن « تجسيد » الحياة في حيز معين انما يساعد القاص على بلوغ غايته ، وليس معناه أن ينقل الواقع نقلا حرفيا بل يرقبه حتى يمتع ويفيد فيزيد من معرفة القاريء بالحياة وبالناس ... ورغم الاختيار والترتيب الفني فهذه القصص لاتخرج عن الصدق او محولاته الادبية والفنية . وهي ، من هذه الناحية تشكم فينا ميلا الى قلة التصديق بما يجمعه من الجمال الفني وصدق الواقع . واللقطة الفنية تأخذ مداها بصرف النظر عن الجزئيات ، انها ليست لقطة عيانية وحسب ، لهنا جاء اشخاصه معروفين مجهولين تبعاً لما تستدعيه الواقعة من اضافة او اجتثاث او تثبيت .

* * *

التكنيك لدى سعيد يقف من قصصه كحامل العلم ، وهو تكنيك له اسسه ومقوماته ولايختلف بين قصة وأخرى بل يتكامل ويكمل وهو من هذه الناحية واحد متميز الفني يسم القصص جميعاً . والخطوط الاولى في هذا التكنيك هي ان تستوفي القصة ابعادها التقليدية بلا اعتساف ولا اكراه ، بل تقدم القصة نفسها وتكشف عنها بطريقة لاتشبع فضول القاريء دفعة واحدة بل توجهه بشوق حتى خاتمة القصة . والقصة من خلال هذا التكنيك عدوة السرد ترتكن في إثارتها لفضول القاريء على تعدد الاحتمالات في الحياة وقد تنتهي القصة في الواقع ولا تنتهي في خلد قارئها ، حسبه ان يتمها بموقفه من الحياة بثقافته ، بقدرته على التخيل .

كيف تبدأ القصة لدى سعيد ؟ البداية لديه لها اهمية كبرى انها صدمة لوجدان القاريء وتحريض لانتباهه ، وكأنه تسأله ان يلتمس معنى هذه الصدمة فيما بعد فيمضي عجلان في سعيه يحدوه عليه توتره الداخلي ثم تتالى الصور لتخلق من مجموعها صورة كلية يظاهر كل شق منها الشق الآخر ويبقى الانطباع الاول لمحة القصة في جمع ماتفرق من أجزائها وتقييد هواملها ، وهكذا تتعاقب الانطباعات السريعة دون ان تأخذ حيزها المستقل فتخرج عن اطار القصة ككل ، وتظل تحوم حول الفكرة الرائدة أو القائدة وهي العمود الفقري للقصة .

والناحية الثانية في التكنيك القصصي لدى سعيد هي **الاستبطان الداخلي الذاتي** من خلال ابراد الواقعة فيجوبها بعداً زمياً آخر .. دون ان يثقل على القاريء بالاستطراد والسرد . ففي قصة « ثلج هذا العالم » نجد معلماً تلقى نبأ نقله الى منطقة نائية يتحدث بانفعال خبيء الى تلامذته في أحد الدروس ، ومن خلال وقفة زمنية وقسية تعاوده صورة كل منهم وما استقر في نفسه عنه ، ثم ترحم هذه الصور أوتوا كبها قصة نفسه ، ثم يعود الى التدريس وهكذا دواليك .. وبهذه

الطريقة تحقق القصة لدى القارىء إحساسين : إحساسا بوقائع القصة واحساساً بوقائع مستقلة عن ظاهر الواقعة الرئيسية . وشخوص القصة ليسوا جميعاً مشاركين في كلا الاحساسين ، حسب القاص أن يوجد لقاء في ذهن القارىء بين هذه الوقائع المتفرقة ، وهكذا ينقل القاص القارىء من عالم لآخر في صفحات قلائل بتبديله المشاهد نتيجة عملية الاستبطان هذه ، والتي بها وحدها يقوم هيكل القصة وعقدتهـا ، وهذا التبديل يقصر من مسافة الخلف بين الواقعة وما حولها وما وراءها . إن إحساس القاص بالاشياء وبالناس هو مايتكون لدى القارىء عند انتهائه من قراءة القصة أوفي أشكالها، وهذا هو الفارق بين الاحساسين الشخصي والفني . وهذه الناحية من التكنيك هي محاولة جريئة لتطوير شكل القصة ولعل فيها شيئاً مستعاراً من اجواء الرواية أو السينما ، ولكنه استخدم هنا ببراعة ورشاقة فجاء في مكانه لاينبو به ولا يظهر عليه افتعال أو اصطناع .

وبجانب الاستبطان الذاتي يلجأ القاص الى شكل آخر هو **التوزيع الزمني للمشاهد** وضغط الزمن حتى تحتويه القصة ضمن إطارها أو محتمله من زمان ومكان ... ونجد تمـام ذلك في القصة – ٢٨١٢٦ – . ومن خـلال مشهدي البداية والنهاية تتداخل بقية المشاهد بتبديل السياق الزمني للأحداث الأمر الذي يهب القارىء امكانية الوقوف على واقعة معقدة دون أن يخرج بها عن حدود القصة . إن التبديل الذي سحق الفواصل الزمنية، تقديماً وتأخيراً وتداخلاً ، قد ساعد على اظهار الانموذج على حقيقته واذا النهـاية وقد ربطت القصة من كلا طرفيها تحتوي ايضاً الزمن الشارد من الماضي تضغطه لتقدمه في موضعه من القصة .

* * *

لعل ابطـأ الأشكال الأدبية تطوراً هو القصة، لأن لهـا ضوابط وقيوداً يضطر القاص أن يلتزمها على خلاف الرواية التي يتمتع فيها الروائي بحرية اكبر . ولم يكن غريباً أن يلجأ بعض من ادركته صناعة القصة الى محاولة التجديد باغناء الالفاظ بشحنات من الصور البيانية والبلاغية أو بالافراط في بعض الصور المرتكزة على التشبيه والتداعي فاجهض اسـلوب القصة على حساب التجديد في الأسلوب .

وثمة دائماً طرق تسمح بالتجديد مع الابقاء على الاطار القصصي ، ومن ذلك مالجـأ اليه سعيد ، بضم الرمز الى الواقعة في محاولة لادخال اسلوب جديد يستعير من الخيـال والشعر قسطاً يسعف القصة ويطور في صورتها المـألوفة دون أن يدخل الحيف عليها فيخرجهـا عن طبيعتها .

ففي قصة **« شتاء آخر قاس »** نجد مقابلة بين الرمز — السنديانه وشجرة الليمون — وبين الواقع وهو صورة الأب وابنائه . وفي هـذا اللقاء يقف الرمز في متناول القارىء يفسره من الواقع ويشف الواقع بما يخلعه عليـه الرمز وما يحبوه من شاعرية يفتقدها . وأحياناً تبنى القصة كاملة على الرمز ، وكل رمز لابد له حتى ينفـذ الى نفوس الناس من أن يكون رمزاً عاماً لايشعر

مذكرات منحوس أفندي

رواية لوليد مدفعي
منشورات العهد الجديد بدمشق
١٨٣ صفحة ـ قطع كبير

عرض وتحليل ياسين رفاعية

« سأحدثكم عن حياتي وفيها أشياء صغيرة حلوة، ولكن أغلبها شقاء، ولهذا ستضحكون كثيراً . اضحكوا ماطاب لكم على حياتي . فلا مانع عندي من أن أكون نافعاً في مسراتكم . اذ من بين الناس من لاينفع بتاتاً .. لأنه يصرف وقته كله في الضحك فقط .. وليس لي عندكم سوى رجاء واحد ان تذكروا ان الذي عاش تلك الاحداث كان انساناً ولا أصفه انه كان احسن منكم على كل حال » .

بهذه البداية دخل وليد مدفعي بروايته « مذكرات منحوس أفندي » دنيا التأليف .

ولعل الرواية فريدة في نوعيتها ، فكل الروايات التي كتبت حتى الآن لها بداية على الاقل منذ يولد بطلها . أما رواية « مذكرات

→

القراء ازاءه بغربة او استغراب وعندما تكون للرمز دلالته بالنسبة الى اكثر الناس يغدوا اكثر واقعية من الواقع نفسه. وفي قصة « **لقد عاد المدمن** » يستخدم الرمز سعيـــاً وراء هذه الغاية ، ولا بد أن يستعير الرمز لغة شاعرية تلائمه تغني القصة دون ان تكون نافلة أو دخيلة أو مجلوبة بتطرية ... وغني عن القول إن البيان المشرق الأخاذ هو سمة القصة هذه .

* * *

الاسلوب في القصة هو التكنيك وقد اضيفت اليه اللغة

، وقد رأينا معـالم الفن الأول منه، فهو تكنيك لايجافي قواعد القصة ولا يلتزم الرتابة بل يجمع أصالة القدم وجرأة التجديد دون ان يخرج بالقصة عن حدودها أنى ومهما . أما اللغة فطواعية وغنى ، طواعية تحتمل لغة كل متكلم وغنى تعبيري يكون كفاء الصور الصغيرة التي تنهض بالصورة الكبيرة وتستجيب للمسات شاعرية تحبو القصة رواء من اللطافة يمسح يده الناعمة على جوانب الفجاجة من الحياة .

هذه كلمة عجلى استمليتها مجموعة من قصص الاديب سعيد حورانية ومن حقه علي أن اشير الى ماتعمدت اجتنابه ، في هـذه العجالة ، من حديث عما كتبه من مسرحيات وصور من ادب الرحلات ، وهي من انتاجه الادبي بمنزلة واحدة ، وكلها اسوة عنده وعند الناقد تجويـداً وأصالة وإمتاعاً .

منحوس افندي ، فقد بدأت منذ كان بطلها نطفة في بطن امه :

سأحدثكم في البدء . في البدء كنت علقة وكانت العلقة نطفة ، وانني لا أستحي اذ اورد أرومتي . فقد كانت الزيجة شريفة ، لكنها لم تكن متكافئة » .

وهكذا افرد المؤلف فصلاً كاملاً ليتحدث البطل من خلال بطن أمه عما كان يشاهده في خارج بطن أمه ، ولا تستطيع ان تمنع نفسك عن الضحك على رغم الاحداث المؤلمة التي يمر بها .

فلقد كانت هناك محاولة لاسقاط الجنين .. وكان توأم فسقط أحدهما وظل الآخر متعلقاً باطراف بطن أمه وقد حزن كثيراً لفراق اخيه الذي خارت قواه ساعة أدخل الى بطن أمه مواد غريبة سيطرت على حواسه فسقط مزقاً بالية . بينما استطاع منحوس ان يصمد . ولعل هذا الفصل اطرف مافي الرواية وأعمق ماجاء فيها.

ومن ثم انتقل البطل الى الحياة وقد كان نادماً على ترك موطنه « بطن امه » :

« لقد وضحت المأساة في نظري وعرفت الحقيقة ، علمت ان استمراري في الحياة أمر صعب وشاق اذا عولت في المستقبل على فهم الآخرين .. »

وينتقل البطل في الفصل الثاني من الرواية الى الحديث عن طفولته الشقيه وكيف كان يعذب في المدرسة . ويبدو البطل ذكياً منذ طفولته ، ويكشف لنا كثيراً من النفاق الاجتماعي والتربية الفاسدة ويركز المؤلف هنا حديثه عن طبيعة الانسان الجنسية ومحاولته كبتها خوفاً من التقاليد .. ويكشف طبيعة المرأة عندما تحاول الحصول على مبتغاها : « علمت ان الكذب لايحتاج الى خبرة او تدريب .. انه في الدم منذ الصغر ولاسيما بالنسبة للمرأة في دمها منذ ان تخلق نطفة » .

ثم يكشف الكاتب النقاب عن النفاق الاجتماعي بشتى صوره .

« نحن كلنا جبناء : نوارب خلال ارتكاب الخطيئة ونخشى أن نأتيها بصراحة وجرأة . ان اللذة اول حق من حقوقنا فنحاول سرقتها في الخفاء وبأساليب بعيدة عن المنطق وعن اللذة نفسها »

ان الفارق بين اللص وغير اللص ، هو في الاسلوب فقط ، فكلاهما عازم على امتلاك شيء من الاشياء . »

« اعترف الآن على الرغم من احترام الناس لي واعتباري مواطناً شريفاً انني كنت لصاً في مناسبات عديدة . فقد سرقت مراراً فواكه من البساتين وسرقت كتباً ومجلات لم اعدها الى اصحابها . وسرقت قبلاً من وجنات الفتيات وثغورهن ، او لم تفعلوا مثلي في صغركم وكبركم ايضاً ! »

وهكذا كشف وليد مدفعي عيوبنا دفعة واحدة ، قال لنا اشياء نحن نقر في ذوات انفسنا انها حقيقة واقعة ، ولكننا نحاول رغم ذلك : هذا كذب وبهتان . نكذب حتى على انفسنا .

بداية الفصل الثالث

« تعلمت القاعدة الاولى في الحياة ، لاشيء

دون ثمن . وليس من الضروري ان يكون الثمن مالا . قد يكون من صحة الانسان ، او يكون من وقته او من عواطفه . ان كل عبرة تريقها هي ثمن اللحظة السعيدة التي عشتها في الأمس وكان الامر يختلف بالنسبة لي ، فكنت اريق العبرة ثمناً لعبرة كنت ارقتها في أمسي » .

ومضى منحوس افندي ، لقد أصبح فتى يافعاً ، ومرض والده فاضطر الى ترك الدراسة والمضي الى دكان والده ليعمل هو فيها ، وبدأ العراك مع الحياة وبالتالي بدأت المصائب تتوالى .. لقد حاول ان يكون مستقيما في دكان والده ، لكن ذلك جعله يخسر كثيرا .

وفي يوم ما ، جاءه محتال وطلب اشياء كثيرة ثم ادعى انه اعطاه ورقة مالية كبيرة وينتظر الباقي ، وتشاجر منحوس مع الرجل ، واثناء الشجار سقطت محفظته التي لحمها منحوس .. وسرعان ما استطاع ان يخفيها باسقاط كيس عليها . وعندما حضرت الشرطة اختفى الرجل ، فأدرك الجميع انه محتال حقيقي ،وحصل منحوس على المحفظة المليئة بأوراق النقود الكبيرة .

« لم تفارق الابتسامة شفتي ازاء الموقف المتناقض . لقد غدوت محترماً عندما أصبح في جيبي محفظة انسان سرقتها منه ، وكنت محتقراً عندما حاول الانسان سرقتي ؟ هل من الضروري ان نعيد النظر في كل محترم ومحتقر ؟ ام ان ارسال الشرفاء الى السجن يكون خشية على أنفسهم من الناس ؟ أولا نعيش في وهم بين فكرة الخطيئة والعقاب والمكافئة . . او لايجوز ان يكون هناك تفسير آخر لقانون العقوبات فتكون عقوبة الاعدام منتهى حدود الرحمة بتخليص روح الانسان الثوري من جسده ؟.. »

وتتوالى الكوارث على منحوس . . اذ يتبين للمسؤولين ان الدراهم التي حصل عليها منحوس مزورة ، فيلقي القبض عليه ، وعندما يلقى على المزور الحقيقي ، يفرج عن المنحوس ليذهب الى بيته ليجد والده قد مات بالامس . ومع ان الموقف يتطلب البكاء والحزن فقد خلق المؤلف بعض المواقف التي يكشف فيها عن زيف المجتمع ونفاقه . ويشيع منحوس جنازة والده .

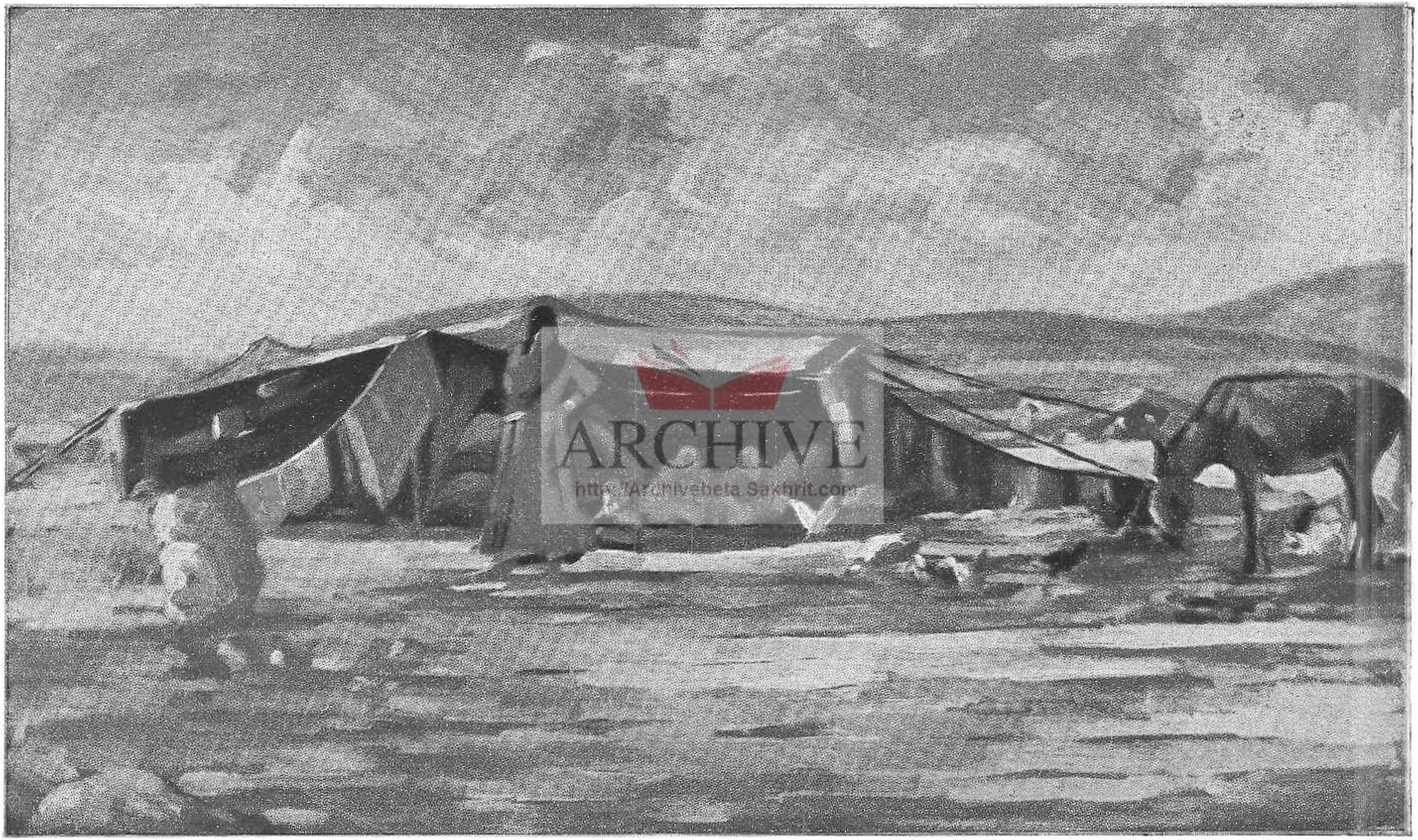
وفي اليوم التالي تراه يفكر « **طلع فجر أول يوم على المأساة التي هزت كياني واشعرتني بتفاهة الحياة او بجلالها . . ان الامور لتختلط عند خط التماس بين الشك واليقين ولا اروع من الموت خط يصل الحقيقة بالوهم** » .

ويستمر منحوس في التفكير . ان الموت فجر في أعماقه فلسفة معينة تجاه الحياة . مامعنى ان نولد مامعنى ان نحيا . مامعنى ان نموت ..؟

وينخر التساؤل رأسه « أليس من السخف ان نبحث عن الخلود وننسى اللحظة التي تمر ؟ أليس من السخف ان نكون شيئاً ما ؟ او ان نبحث ان نكون شيئاً ما . ان الدقيقة التي ترددها الساعة الآن تساوي في اهمية وجودها الف سنة قبل المسيح .

وتقلب فكرة الموت .منحوس..رأساً على عقب.. ويتخلى عن سخريته ، ليظل يفكر بشكل مستمر.

وما ان يمضي الشهر حتى ترغب امه في الزواج ، فقد جاءها جارها طالبا يدها ، ويرفض منحوس القبول بذلك ويطلب من امه ان تتخلى عن هذه الفكرة واعداً اياها ان يفعل من اجلها المستحيل كي تعيش عيشة كريمة .. لكنها ترفض..



من البادية ـ زهير الصبان

فيقول لها : سأتركك ولن اعود .. ولا تهتم لتهديده فيتركها .. وتصرخ باكية لكنه يستمر في الهروب حتى يغيب عنها :

« مشيت وحيداً ، فلم يبق لي بيت ولا اهل ولا صديق ولا عمـل ولا اي مورد .. لقد أحسست بالخوف والكآبة .

●

وننتقل الى الفصل الرابع من الرواية لنجد منحوساً قد خاض غمار الحياة بعد ان هجر مدينته دمشق الى حلب ، وهناك بحث عن عمل حتى وجده في مطبعة ، وسرعان ماتعلم المهنـة وقطن عند عائلة أصبح فـيما بعد كأنه فرد من افرادها .

ويحب الى فتاة جميلة من فتيات العائلة ، لكن القدر كان له بالمرصاد ، اذ القي القبض على صاحب المطبعة لطبعه منـاشير ضد الاستعمار الفرنسي ، والقي القبض على بعض العمال واصبـح هو من بين الملاحقين من العمال الآخرين ، ولكنه سرعان ما انغمس في الثورة فانضم الى منظمة سرية وراح يقاوم معها الاستعمار وكان اثناء ذلك يعد العدة لتقديم فحص الكفاءة ، لكنه رسب بعد مفاجئات من لجنة الفحص .

واستمر في كفاحه ضد الاستعمار حتى القي القبض عليه بعد ان القى قنبلة على جماعة من الفرنسيين ، ولم يفرج عنه الا بعد الجلاء ، ولكنه وجد نفسه مشرداً ضائعاً بلا عمل ، حتى الفتـاة التي كان يحبها قد تزوجت ، وبدأ النحس يلازمه من جديد .

وفجأة ، أحس كانه نحسه هرب مرة ثانية ، لقد حنت عليه فتاة جميلة وقدمته الى والدهـا الصيدلي الذي دعاه للعمل عنده ، ولم يكن ذلك سوى مقلباً لجعله ستاراً لفضيحة يريدون سترها ، بتزويجه من فتاة حملت من احد اركان العائلة ، ثم تطليقه منها ، معتمدين بذلك على بلاهته المزعومة.

ووقع منحوس في الفخ ، وقبل حتى يضمن خبزه :

« آلمني ان السر الذي احترزت منه اصبح موضع رزقي واهانة لكبريائي ونكرانا الآدميتي ، وتذكرت في تلك اللحظـة وداع أمي فعلمت كم كنت قاسيا في حديثي معها ، لقد قبلت رجـلا يضمن لها المستقبل ، وها أنا ذاتي أبيـع أسمي على الطريقة ذاتهـا لأضمن الرغيف الذي أخشى ان أفتقده ، ان ماخيل لي في البدء انه سعادة عرفت فيه مأساة والدتي التي أسميتها رقيقاً ابيض »

وهكذا راحت صورة امه تلح على دماغه.

ويقع البطل فيما بعد بقصة حب فاشلة بعد ان يترك زوجته وقد استنفدت اغراضها فيه .

وتضربه في النهاية سيارة تقضي عليه .

ذلك هو ملخص لتلك الرواية التي كانت غريبة في عرضها لمشكلتنا .

ولقد كانت قدرة وليد مدفعي فائقة جـداً الذي جعلنا نبتسم ودموعنا في مآقينا . والذي جعلنا نتألم في ذات اللحظة التي نحس فيها بسعادة جميلة.

لقد كانت « منحوس افندي » قصـة كل مثقف مرهف الحساسية رقيق الشعور ، وكانت مشكلة كل شاب اهتصر القلـق حياته ومزق التشرد شعوره

انها ادق تعبير واصدق صورة عن مجتمـع مازالنا نعيش بين ظهرانيه ، ومازالنـا ننهل من تقاليده المهترئة .. وكانت ثورة على الكـذب والنفاق الاجتماعي والالتواء والغش والخداع.

ان « منحوس افندي » من غير شك عبرت اصدق تعبير عن مشكلة . بـل عن مشكلات برمتها مازال الشرق المخنوق يعانيها .

زهير الصبان

ولد الفنان المصور زهير الصبان في دمشق عام ١٩١٣ ، وابتدأ الرسم والتصوير هاوياً ثم تتلمذ على يد الفنان توفيق طارق وتابع دراسته الفنية في الاسكندرية .

يمتاز اسلوب الفنان الصبان بالوضوح والدقة، وهو واقعي ومحلي في موضوعاته . بارع باختيار الألوان وتوزيعها .

اشترك في اكثر المعارض الرسمية ، واقتنت له وزارة الثقافة والارشاد القومي ، والمتحف الوطني بدمشق ، عدداً من لوحاته الناجحة .

اللوحة

اسم اللوحة المنشورة للفنان الصبان في هذا العدد « من البادية » وهي تمثل منظراً مألوفاً في الصحراء لعرب البادية وهي بالالوان الزيتية على قماش ، ومساحتها ٧٣ × ٤٤ . اقتنتها الوزارة من معرض الربيع عام ١٩٦١ .

في هذه اللوحة تمثل اسلوب زهير الصبان واضحاً ، ولقد حافظ دائماً على اسلوبه الواقعي هذا .

يوجين أونيل

ترجمته وآثاره

تأليف : آرثر وبربارا جليب

يبدو أن حياة يوجين اونيل ١٨٨٨ – ١٩٥٣ قد وجدت من يؤرخ لها بتمهيد شامل للعصر والمحيط اللذين عاش فيهما هذا العبقري الذي ربح جائزه بوليتز للدراما أربع مرات وتوج حياته بجائزه نوبل . ومع ذلك فان حياته الخاصة كانت كرباً متواصلا . فقد ولد في غرفة بأحد فنادق نيويورك لأب شحيح من أصل إيرلندي وأم مدمنة على المخدرات . وحين شب أصبح أخوه الأكبر كحولياً أما هو فقد تزوج حين بلغ الرابعة والعشرين وسافر للبحث عن الذهب في هندوراس وعاد بحاراً على ظهر سفينة ثم عمل محرراً في بعض الصحف . وفي سنة ١٩١٢ أصيب بالتدرن الرئوي وبدأ بكتابة المسرحية فلاقى بعض النجاح وسكن في الحي البوهيمي لقرية جرينوش . وفي سنة ١٩١٨ تزوج مرة ثانيه ونال جائزة بوليتزر على مسرحيته « وراء الأفق » وبدأ مرحلة جديدة في حياته كان يبدو خجولا ، رقيقاً ، ودوداً ، وإن كانت كتاباته تفضح مزاجاً عاصفاً وشعوراً بالذنب يلازم تفكيره . وما أن حل عام ١٩٢٤ حتى هجر زوجته وأولاده وتزوج من احدى الممثلات الجميلات وقد حاولت هذه ان تسيطر عليه وتحد نزواته . إلا أنه بعد سنوات أصيب بشلل جزئي حين علم بانتحار ابنه البكر ، أما ابنه الثاني فقد ادمن المخدرات ، وأخيراً هربت ابنته مع شارلي شابلن . ولم يلبث ان انهار يوجين اونيل تحت ضغط هذه الحوادث واستشرى معه التهاب العقبات فتوفي .

ويقرر المؤلف أن الشلل وراثي في الاسرة أما الاضطراب الذى يلازم هذا العبقري فناتج عن ضميره الكاثوليكي الذي كف لامد طويل عن الايمان بالكنيسة . ولعل هذا الالم سبب من أسباب تأكيد اونيل على الشعور بالذات ، هذا الشعور الذي أصبح حجر الزاوية في الادب الحديث

قال بعضهم : إن كتابة المسرحية تقتضي أن تتسلق بأبطالك أعلى الشجرة في الفصل الأول ، وأن تقذفهم بالحجارة في الفصل الثاني ، وأن تنزلهم الى الأرض في الفصل الثالث .

بينما يرى آخرون أن تجعل أبطالك يتعارفون في غرفة الجلوس أولاً ثم يذهبون الى غرفة النوم في الفصل الثاني . أما في الفصل الثالث فانه يجري على درج البناء حيث يقف البطل متردداً بين الهرب إلى السطح أو العودة الى غرفة الجلوس حيث يقابل صاحب البيت كرجل شريف يتحمل مسؤولية عمله .

تأليف : دوريس ليسينغ

إن الشخصية الرئيسية في هـذه الرواية هي شخصية أدبية روائيـة تدعى أناوولف . وهي تبدأ في هذا الكتاب المكثف المعقد بملاحظة تقول فيها : « لقد أصبحت الرواية في أيامنـا هذه نقطة استكشاف ترتاد الأرض التي لم تصل اليهـا الصحافة بعد . فنحن نقرأ الروايات حباً بمعرفـة أشياء لانعرفها عن العالم ، وعلى القصة أن تقودنا الى تلك المناطق المجهولة من الحيـاة . اننا نقرأ لنعرف مايجري في العالم . وقصة واحدة من كل الف قصة ، تحوز الصفات التي تؤهلهـا لتحمل هذا الاسم ... الصفات التي تجعل من الرواية فلسفة للحياة . »

ولعل الـكاتبة مضطرة بحكم نظرتها هذه ، إلى ابداع قصة تروى لنا مايدور في هذه الحيـاة بشكل فلسفي . فبطلتها أنا وولف من أكثر النساء التزاماً بل إنها تتفوق في ذلك على سيموندي بوفوار ويبدو أن المؤلفة هي الصورة الانكليزية للالتزام الفرنسي على الشكل الذي تقدمه دي بوفوار .

وتروي بطلة القصة حكايتها منـذ أن بدأت باتخاذ موقف . فحين كانت أناوولف في الثلاثين خاضت بدون توقف مختلف التجارب الثقافيـة والجنسية سواء ذلك في مسقط رأسها في افريقيا حيث انضمت الى الحزب الشيوعي . او في لندن حيث واصلت نشاطها هناك بين أبناء قومها من الانكليز . وفي لندن لم تضع وقتها هباء بل تزوجت لمدة عام زواجاً فاشلاً كان عزاؤها الوحيد فيـه أنها رزقت ببنت . وفي تلك الاثناء ترددت على عيادة للتحليل النفسي لتعالج نفسها ، وكانت في أوقات الفراغ تكتب عن تجربتها الحياتيـة في أفريقيا وتشرح باسهاب المتع الجنسية التي توفرت لها هناك حيث كانت تقبل على السرير كأسد وتنسحب منه كجثة .

وتبدو ذخيرة المؤلفة في كل هذه الموضوعات أغزر من أن تنفذ ، بحيث يصعب اختيار الموضوع الاهم والفكرة الاعمق بين بقيـة الافـكار التي تغمر الكتاب ، ولابد أن بعض القراء سوف يفضلون تلك الابحاث السريرية عن عضوية الانثى وانفعالاتها ، أما البعض الآخر فسوف يختارون ذلك الوصف الغاضب الجليدي للتفسخ والغباء والاهمال المتغلغل في صميم الحزب الشيوعي الانكليزي وكأنه سرطان مقيم . وقد نجحت المؤلفـة في تصوير البطلة كامرأة تحمل فضائل الجنسين وتخوض تجارب سـياسية وثقافية وجنسية . ولكنها تشارف الجنون في محاولتها هذه لانها تنهك نفسها لتبرهن في النهاية أنها تقبل بالرجل إذا أحبها باخلاص .

دفاعا عن الواقعية

بقلم : نصر الدين البحرة

أدهشني حقاً ما كتب في العـدد الخامس من مجلة « المعرفة » حول معرض الربيع ، وعلى الرغم من أن الاستاذ كاتب الموضوع آثر أن يغفل اسمه ، فانه لم يتوان أن يطرح في بعض صفحات عدة مشاكل فنية ، كان أيسرها توجيه اتهام كبير وعريض الى الواقعية ، ومن ثم تعرض الكاتب الى قضية الشكل والمضمون تعرضاً شائقاً سريعاً لم يوضح مايدور في ذهنه عن طبيعـة العلاقة المتواترة بين هذين العنصرين الرئيسيين في كل عمل فني .

وقد كتب يقول :

« عندمانتحدث عن الاتجاهات ، قد لانعير اهتماما الى المضمون ، ويبقى الشكل ، بخطوطه وألوانه الحدد الظاهري للاسلوب ، وقد تبدو أنها من الفن الحديث في ابتعادها عن المضمون ، وليس عن الواقع .. فالواقع كيان جامد ، أما المضمون فهو القضية الانسانية أياكان نوعها » .

وكان الكاتب ، قبل صفحتين قد بلور اتهامه ، بتقصير الواقعية وعجزهـا عن التعبير ، فكتب يقول : « .. الحق إن الابداع محدد جداً في مجال الواقعية ، وإن واجب المحاكاة يعرقل الى حد بعيد حرية الفنان »

* * *

إن الاستاذ الناقد لم يكتف بأن أمسك السكين ليمزق بها العلاقة الراسخة بين الشكل والمضمون ، وإنما تعدى ذلك الى فصم الصداقة الوثيقة بـين المضمون والواقع .. بصورة بات الواقع فيها كالقيط لايدري نسبه ، معلق بين السماء والارض ، دون أن ينتسب إلى أي منهما ..

لقد كتب فلوبير يوماً الى جورج صاند : « أظن أن الشكل والمحتوى ، هما ماهيتان لاتوجد الواحـدة منهما دون الأخرى » . .

والحقيقة ان ثمة وحدة جوهرية تقدم في الواقع الخارجي بين الشكل والمضمون ، تعود فتتجـدد ثانية في الأثر الأصيل والجيل ، إنمـا يكتب أصالته وجماله من متانة تلك الوحدة العضويـة بين شكله ومضمونه . .

ثمة آثار فنية كثيرة لم تنل حظاً من نجاح وجمال .. وانما يعزى فشلها الى ذلك الطلاق بين شكلها ومضمونها أو تخلف أحدهما عن الآخر أو تقدمه عليه .

كان الشاعر الفرنسي « لامارتين » ينحي باللائمة على معاصريه من الشعراء لالتفاتهم عن المعنى إلى المقاييس والقوافي فيما يؤلفون . . كما كان « ماكسيم كامب » يقول : « نعم..يكون الشكل جميلا حين يحتوي على الفكر . فالقبعة الجميلة التي لادماغ وراءها . .

ثم أي واقع هذا الذي يكون كيانا جامداً؟! وكيف يمكن فصل المضمون عن الواقع ، على أنه قضية انسانية ـ أياً كان نوعها ـ ؟.

ان القضية الانسانية ـ أية قضية ـ هي شيء يهم الناس .. ينبع من بينهم ، ويصوغه فناً واحد منهم ، ثم يقدم اليهم ليتذوقوه ويفهموه وينفعلوا به ، ويكون لانفعالهم آثار حسية عملية .. قد تترك ظلالا عميقة في حياتهم اليومية ..فكيف نستطيع أن نرى في هذا الواقع المتحرك كيانا جامداً .. هو شيء آخر غير المضمون ؟! ثم ماذا يبقى من مضمون ، بعد بتر القضية الانسانية عن الواقع .. أو يمكن تصور أية قضية انسانية تصوراً مجرداً محضاً .. مع بقائها قضية وحفاظها على انسانيتها ؟

* * *

.. ثمة فارق كبير بين الفوتوغرافية والواقعية الصحيحة التي يريد الاستاذ الناقد أن يوجه اليها سهامه القاتلة ويجهز عليها ..

حق أن المحاكاة تعرقل حرية الفنان ، غير ان هذه المحاكاة ليست ، على أي حال ، العمود الفقري الذي تقدم به الواقعية .

إن الواقعية هي الواقع مضافا اليه الفن . . وهذا ليس يعني أنها تحاكي الواقع بشكل مدرسي جامد ، أو على اعتباره واقعاً موضوعياً فحسب ، بل يعني ذلك الجمع الفني الراقي بين نقل الواقع على ضوء الافكار الانسانية المتقدمة ، وان هنا لعمري ، لمجالاً واسعاً تنطلق فيه فردية الفنان.. في ربوع الواقع الفسيحة الواسعة . .

ولئن صرفنا النظر عن رحابة الواقع وتنوعه، وانفتاحه على عوالم غزيرة وغنية ومتنوعة ..فان بمستطاع الفنان الأصيل حقاً أن يبدع ويطلق إمكانياته الفردية كافة .. حتى في القطاعات الضيقة المجتزأة من الواقع .. ألم يختر رامبراندت « السيد المسيح » موضوعا للعديد من لوحاته ؟ ألم يبدع عدد من الروائيين روائعهم ، من مجال واقعي واحد ضيق ومحدود بطبقة معينة واناس بذاتهم.. ومع ذلك ، فان أحداً منهم لم يعدم أن يقدم للانسانية عالما قصصياً رائعاً يختلف الاختلاف كله عن عوالم الفنانين الآخرين ..

واذن فان خط الابداع ليس محدداً البتة في مجال الواقعية ، ولكنما يراه كذلك من يصر على أن يعزل نفسه عن الحياة الاجتماعية الواسعة . . ويرتضي ، بمحض اختياره أن يبتعد عن الناس وقضاياهم المعقدة .. وهموم حياتهم البسيطة . . وآمالهم الكثيرة ومطامحهم الدائبة المستمرة . . وتشوفهم الدائم نحو الافضل والاكمل . .

ان كون غرفة ما ، عابقة بروائح الأجساد العرقانة ودخان السجاير المتكاثف ، وضجيج

المتحدثين الشديد . . لايعني أبداً ان العالم خارج جدران هذه الغرفة هو كذلك ..

* * *

أحب أن اعود قليلا الى العلاقة بين الشكل والمضمون لأوكد أن الترابط المكين بينهما لايعني تفوق الواقعية فحسب . . وانما يقتضيها أيضا ، لأنها التقاط للواقع بوصفه أساساًللفن .. ذلك أن المحتوى نفسه هو الذي يحدد الشكل ويضع له شروطه دون أن تكتسب العلاقة بينهما طابعاً جبريا . . وانما ينبع الشكل من ثنايا المحتوى . . وهذا المحتوى يعيش لانه ليس غير الواقع والحياة في ظرف معين ، وهو يعرض – اذن – التيارات المتراوحة بين درجات العمق والجوهرية ، ويكتسب من الصياغة الشكلية ميله الى الانعكاس في الوعي .

إن الشكل الجمالي هو أيضاً شكل الوعي الذي يلتقط اتجاهات المضمون الاساسية ليحققها في الأثر الفني ، وهو ايضاً – باعتباره عملا فرديا وخلقا واعياً وانعكاس حقيقة – ينتج عن بحث حر . . وعن نشاط حر ..

* * *

وبعد فان الاستاذ الكاتب ، يبدو منحازاً الى صف الفن الحديث ضد الواقعية . . وأنا لاأحب أن أصر على قول المثال الفرنسي «مارسيل جيمون » : ان المرء يستطيع أن يتعلم هذا « الفن » في عشرة دروس ، ولن أطلب إليه أن يؤمن بقول ليجه : « من هو أفضل مني معرفة بماهية التصوير التجريدي ؟ ان اصدقائي وأنا قد اخترعناه قبل بضع سنوات ، ويمكنكم أن تصدقوني إذا قلت إن ذلك لم يكن على شيء من الصعوبة » — مجلة الفنون ، ١ كانون الثاني ١٩٤٨ — ولن ألزمه بالقناعة بما قاله روجه فري : « لقد جربنا كل وسيلة في الحقيقة، وأنكرنا سائر المبادىء التي تسود فن الماضي مبدأ، إثر مبدأ وكانت العملية تتركنا، بصورة دائمة تقريباً، شبه مشلولين ، دونما إيمان ، ودون أي مفهوم واضح عن كيفية صنع الأثر الفني » — مجلة مشعل الفنون ، حزيران ١٩٤٧ —.

يكفي فقط ، أن أنتقل به الى باريس .. مهد الفن الحديث والمدينة التي شاهد متفرجوها نتاج مختلف المدارس الفنية ، ومرت أعينهم على الوف الفنانين .. فان آخر ابنائها الفنية تحمل في طياتها كلمة السر ، التي يصر الكثيرون على ان يتجاهلوها ويغلقوا آذانهم دونها . . ونقول ان الفن التجريدي يعاني من أزمة خانقة . . وكل فنان يكرر اليوم ماقاله ويقوله منذ سنوات .. أضف الى ذلك أن الحملة تزداد حدة على التجريد ، على حين تزداد موجة الفن المستوحى من الواقع .

خليل حاوي . وعقدة الخصوم

بقلم : محمد الماغوط

لوطرحنا نفس الاسئلة التي اجاب عليها الدكتور خليل حاوي في العدد الخامس من « المعرفة » حول قضايا الشعر العربي المعاصر ، فانني اشك كثيرا بانه سوف يلتزم نفس الاجوبة السابقة ، لان الدكتور الحاوي يعاني منذ ثلاث سنوات ونيف عقدة كبيرة هي عقدة الخصوم والانداد من زملائه الشعراء الشبان . اذاصبحوا هاجسه الاول والاخير وهو يمر في ادق مراحله الفنية . ولذلك تنطبع اراؤه دائماً بطابع الانفعال والخيلاء والموعظة . ناهيك عن توجيه السهام بطريقة ما ، الى قلوب طالما خفقت لأشعاره فيما مضى . قلوب الشعراء الشباب الذين يصر الدكتور الحاوي على ان يستمروا في ارتداء (مراويل) الدراسة والاصغاء الى ارائه الى الابد . وعلى كل حال فللدكتور الحاوي حرية ابداء الرأي بالطريقة التي يختارها ، كما لنا من جهة اخرى حرية وضع النقاط على الحروف وتحتها وترميم النظريات التي يبنيها في جواب ويحطمها في جواب اخر بالطريقة التي نختارها ايضا ، مع تقديرنا والتزامنا للصداقات والامسيات التي قضيناها على شوارع بيروت طيلة اربع سنوات واكثر .

فعلى سؤال حول اهمية الاسطورة في الشعر يقول .. (تخدم الاسطورة في الشعر اغراضا مختلفة منها انها تمكن الشاعر من الخروج عن نطاق الذاتية المغلقة الى تجربة الانسان في هذا العصر وكل عصر) ولن نشير هنا الى مافي هذا الرأي من تسرع بما يخص (الذاتية) وسنترك الدكتور الحاوي يرد على نفسه بنفسه عندمايؤكد في جواب لاحق على ان الذاتية هي نقطة البدء في الشعر الحديث ، حتى انه يأخذ على « طائفة » كبيرة من الشعراء المحدثين خيانتهم لواقعهم (الذاتي) . فكيف نوفق بين هذين الرأيين المتناقضين في جوابين متلاصقين ؟. أليس هذا دليلا على ان الدكتور الحاوي غارق حتى شحمة اذنيه في فوضى التصنيف وعدم الادراك لما قد تجره هذه الاراء المتناقضة على سمعته الادبية والفكرية في الوقت الذي يترقب الكثيرون سفوحه الفني بعد ان فشل الى حد ما في تحقيق الوثبات التعبيرية التي طالما وعد بها . وما اعادة طبع ديوانه الاول (نهر الرماد) بعد تنقيحه مرة ثانية

دون تلهف الاوساط الأدبية عليه بشكل مغفول، سوى الدليل على ان عضلاته الفكرية والفنيـة مازالت غير مطواعة وغير قادرة على تأمين تلك الوثبات . ولذلك نرى الدكتور الحاوي يصب جام غضبه على من هم اكثر مرونـة واستعدادا للحركة والتقدم . فيصفهم بانهم كتـاب قصيدة نثر لا اكثر ولا اقل ، ولم ينهجوا ذلك المنهج في التعبير لمبررات فنية ضرورية بل تهوينـا على النفس ودخولا الى هيكل الشعر من باب اوسع .

وهنا نحب ان نسأل الدكتور الحاوي : من يوزع بطـاقات الدخول الى محراب الشعر ؟ الم يدخل هو ذاته ذلك المحراب وفي دفاتره حطام الوزن والقافيـة ، متشبثاً فقط بالتفعيلة كرمز ، وكتأكيد على احترامه للتراث والنسب . انه بذلك اشبه بارستقراطي سابق يقدم حساء العدس لاطفاله بملعقة من الذهب . من كل خصائص الشعر العربي الاصيل بقيت (التفعيـلة) بارزة فوق الاطلال بروز الغصن العاري من معظم ازهـاره وبراعمه . فما ذنب الشعراء الاخرين اذا ما اجهزوا على البقية الباقيـة من تلك (المبرات الفنية) كما يسمونها ليحاولوا (وقد نجح الكثير منهم) في خلق اسلوب جديد معاصر يتسع لادق الخلجات التي يمر بها انساننا الجديد) مع الاحتفاظ بالمستوى والمضمون على اكمل وجه ممكن ؟ ثم ماذا نعمل اذا كان لهم من الاتباع والمشيعين اكثر ممـا للدكـتور الحاوي من اراء ونظريات في الشعر والشعراء .

اما الرأي الجديد كل الجدة والاكثر خطرا وريبة من جميع ارائه السابقة هو اعتباره الأدب الرمزي المعقد مثالا اعلى للادب العميق الناجح . يقول الدكتور الحاوي وكأن القراء العرب جميعهم من لابسي النظارات وهواة الاحاجي والكلمات المتقاطعة : « ان الادب بوجه عام متى عبر عن تجارب عميقة متداخـلة وحقائق على مستويات مختلفة لابد له من ان يكون ادبا رمزيا . ولهذا يمكننا ان نقول ان الادب الصحيح هو بوجـه عام ادب رمزي .

اعتقد ان في هذا الحكم الكثير من الهيـاج والتسرع وزرع الاوتاد الجارحـة في سهول الفكر العربي . انني اقولهـا ببساطة : انه كلما افتقر الشاعر او الاديب الى التجربـة الصادقة والقدرة على ترويض تلك التجربة وتوزيعهـا في الاقنية التي تناسبها ، كلما نزع الى الغموض وترقيع نتاجه بالالفاظ والنعوت المصطنعة ، ليعوض عن جدبه الفني بطبقة كثيفـة من القشور والازهار الملونة النكراء . لان الحقائق تظل حقائق مهمـا تشابكت وتلاحمت مع بعضها . (الرعب ، الحزن الجوع . الانكسارات) كلها حقائق مزمنة في تاريخ الفكر البشري ويجب ان يعبر عنها بالاسلوب الذي يبرز ملامحها ويصقل نتوءاتها ومخالبها ، لا ان يخفيها ويغرقها بالحبر والخطوط الهندسية باستبدالية الكلمات والرموز (والمعنى في قلب الشاعر) .

من يدرينـا حين ذاك مايضمره الشاعر او الاديب لذاته او لشعبه او لوطنه . وباي غربال سنهز ذلك الركام من الافكار والمشاعر المختلطة . ان الكاتب الرمزي في هذا العصر الذي انكشفت

فيه كل الرموز اشبه برجل يضع في جيبه شيئا ما ويقول : احذروا ما معي ؟ قد يكون وردا وقد يكون شوكا وقد يكون لاشيء ، ان القارىء العربي ليس مستعدا عند قراءة كل قصيدة او قصة رمزية لان يستحضر عشرات القواميس والفانوس والمصابيح الساطعة لينقب عن المعاني والافكار كأنه في مختبر ذري. الادب الصحيح والحقيقي هو ادب الكلمات السهلة المضيئة والتي تنغرس في قلب القارىء كالرمح وتتلألأ امام عينيه كالمصابيح . ان دعوى الدكتور الحاوي الى اكثر من بيكاسو جديد في الادب الجديد كالدعوة الى ضرب الذهن العربي بالمطارق ،وقذفه بكلتا اليدين الى خليج لاقرار له من الصداع والحسرة وعدم الثقة بالنفس .

وعلى كل حال كما قال الدكتور الشاعر خليل الحاوي هناك ادبنا وادبهم والمقارنة متيسرة للجميع . ونحن في انتظار النتيجة ،



- العلوم
- المكتبة
- النعمة
- الجندي

العلوم – بيروت

قدم الاستاذ عبد اللطيف شرارة تحت عنوان « ت . س . اليوت . شاعر السخط والظلمات » دراسة قيمة عن هذا الشاعر وآثاره في مجلة العلوم عدد ايلول الماضي .

يقول الاستاذ شرارة « ذلك الشاعر هو الذي احدث شبه مدرسة في الشعور والتفكير ، ما انفكت تجد الاتباع والدعاة والانصار منذ اصدر قصيدته الكبرى « اليباب » عام ١٩٢٢ ، وبها عبر بعمق وقوة عن سخطه عن اوضاع العالم الراهن واشمئزازه من الحياة العصرية ، وكانت فاتحة شهرته العالمية ، واقبال الناس في اوروبا واميركا على الاهتمام بأشعاره وكل ما يصدر عن قلمه .

ذلك بأنه ليس شاعراً وحسب ، وانما هو مفكر أيضاً وناقد ادبي من الطراز الاول ، اعاد الى الدنيا الانكلو – اميركية ، ما أعاده بول فاليري الى دنيا اللاتين في فرنسا واسبانيا وايطاليا من عناية بالقضايا الاستاطيقية ، ورعاية لشؤون الجمال الادبي ، والقاء نور جديد على الحياة الفكرية – السياسية من زاوية جمالية خالصة ، وتقييم جديد للآثار الادبية .

قلم التحرير

ويعد ان يعرض الكاتب تطور حياة اليوت يقول : ويبدو أن اهم حادث في تكوينه كأديب انما كان في دراسته للفلسفة ، وتتلمذه على جورج سانتايانا الذي كان شاعراً في طبعه – وله بعض المنظومات – وقد عرف بنقمته على المذاهب الاجتماعية الحديثة من شيوعية ورأسمالية ووسط بينهما ، وسخط اليوت على اوضاع العصر ، يضرب في اعراقه بعض الشيء الى نقمة سانتايانا .

ويتحدث الكاتب بعد ذلك عن ادب اليوت فيقول : وكان أول كتاب اخرجه اليوت للناس مجموعة شعرية عنوانها « برفروك وملاحظات اخرى » عام ١٩١٥ ، وتلتها مجموعة ثانية عنوانها « قصائد » حتى اذا كان عام ١٩٢٠ اصدر مجموعة مقالات في النقد باسم « الغابة المقدسة » .

وظل مع ذلك غير لامع ولا معروف في الاوساط الادبية . فلما ظهرت قصيدة «اليباب»

عام ١٩٢٢ أحدثت دوياً هائلاً وترامى عليها النقاد والمعلقون من كل فج وواد ، واعتبرت يومذاك ، اهم واعظم اثر شعري في القرن العشرين ، لانها تكشف الظلمات الكامنة في قرارة الحياة المعاصرة ، وتضرب صفحاً في سخطها العميق عن جميع الانوار التي تطفو على سطح الحضارة الحديثة .

ثم توالت مؤلفات اليوت في شتى الانواع الادبية من نقد ومسرح ، وشعر ، ودراسات ، ومباحث اجتماعية ودينية . قد يكون ابرزها : رباعيات اربع «شعر» حادثة قتل في الكاتدرائية «مسرحية» فكرة مجتمع مسيحي «بحث اجتماعي» نفع الشعر ونفع النقد «فصول نقدية» وجهات نظر «تأملات فكرية وملاحظات» .

المكتبة ـ بغداد

تعنى هذه المجلة بأخبار الكتب والكتاب ، وهو تحاول جاهدة ان تعطي صورة واضحة عن كل كتاب يصدر في العراق او العالم العربي ، كما تهتم باخبار الادباء وندواتهم في العالم العربي كله .

وفي عدد ايلول الماضي تحدث الكاتب المصري الاستاذ انور المعداوي عن ازمة المفاهيم غير الموحدة بين الادباء تحت عنوان « ازمة الادب في مصر » فقسم المشكلة الى قسمين : الادب الذي ينتج ، والقارىء الذي يقرأ ، ثم قال : ان المنابع الثقافية هي القوى المحركة للجهاز الادبي المكون من اداة الارسال وهي الاديب واداة الاستقبال وهي القارىء . فما هي حقيقة تلك القوى المحركة وماهي حقيقة ذلك الجهاز ..؟

كلية اللغة العربية في الازهر ، وكلية دار العلوم ، وكلية الآداب في جامعاتنا الثلاث . هذه هي المعاهد التي ينتظر منها ان تقدم الى الحياة الادبية منتج الادب او قارىء الادب .

واذا ماحاولنا ان نربط هذه المسؤولية الفنية بتلك المعاهد ، تبدو لنا كلية اللغة العربية وهي تشرف على الحياة من وراء سياج قديم

انها ماتزال حتى اليوم محصورة في حدود الثقافة العربية الخالصة بنماذجها التقليدية المعروفة . وكان مفهوم الادب لديها تركة موروثة لايجوز التصرف فيها بتعديل او تجديد . ولهذا نجد خريجي الازهر — سواء اكانوا من منتجي الادب او من قرائه — نمطاً معينا من الفهم والتذوق ، يصعب عليه ان يتجاوب مع حركة التطور التي هزت اشكال الادب ومضامينه . ومرجعها هنا الى طول الالفة لمثل هذا الانطواء الثقافي الذي يصل بالطاقة الذهنية الى حد الجمود ويعطل قابلية التفاعل الذوقي مع مختلف الهزات التجديدية الوافدة .

ويلقي الاستاذ المعداوي المسؤولية على الجامعات بكلياتها كلها في مصر التي تحد من تطور الادب العربي هناك ، ثم يشير الى طرف من اطراف الازمة الا وهو الخلاف الدائم بين وجهات نظر الادباء الشيوخ والادباء الشبان ثم يقول : ومامن شك في ان ظاهرة التفاخر بين النظرتين في مشكلة الاتجاه قد انتجت ظاهرة تنافر اخرى في مشكلة التفهيم ، لان المفاهيم الادبية المتطورة عند الشباب ماتزال تصيب الشيوخ بلون من عسر الهضم الذوقي ، سواء اكانت هذه المفاهيم منعكسة على انتاج من النقد أو متمثلة في نتاج من الشعر والقصة .

وتبعاً لهذا فقلما يظهر ذلك الانتاج بتقدير معنوي او مادي من لجان التحكيم المكونة من الشيوخ ، في تلك المسابقات الادبية التي ترصد لها جوائز الدولة او التي يقيمها مجمع اللغة العربية والمجلس الاعلى للفنون والآداب .

النعمة — دمشق

تحت عنوان « كتاب البخلاء وقيمته الاجتماعية والتاريخية » كان مقال الدكتور محمد المبارك في مجلة « النعمة » الدمشقية التي تصدرها بطريركية انطاكية وسائر المشرق للروم الاثوذكس — عدد ايلول الماضي — .

قال الدكتور المبارك في بداية مقاله : يقول كثير من نقاد الادب ومؤرخيه ان الادب مرآة الحياة وصورتها فاذا مارحنا نطبق هذا القول على بعض عصور الادب الفينا الشقة بعيدة بين الادب والحياة حتى ان الادب غدا في العهد الماضي الذى لم تتخلص بعد من آثاره، جسماً لاروح فيه ولا حياة فنحن اليوم في حاجة لان نقرب مابينهما فنغذي الادب بالحياة ليكون حيا، والحياة بالادب لتكون جميلة وثمة وسيلتان تفيان بهذا الغرض اولاهما جعل حياتنا الحاضر ة مصدراً لادب قومي جديد فيستلهم الكاتب العربي في كل قطر وفي كل بلد فنه وأدبه من جمال الطبيعة التي تحيط به ويجعل مشكلات الحياة الاجتماعية والخلقية موضوعاً لادبه فيطلعنا على حالة الفلاح والبدوي والمدني فيها ويصور نفسياتهم ويصف تفكيرهم ويبين طبقاتهم الاجتماعية كل ذلك باحدى الطرق الادبية كالقصة والرواية او المقالة او غيرها .

وثانيتهما : احياء كل ما كان له بالحياة صلة وثيقة من تراثنا الادبي والعناية بدراسته للاستعانة به والاستمداد من عناصره لتكوين الادب القومي الحديث وابراز مافي تاريخنا الادبي في هذا الباب آثار ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ . تلك الآثار التي اشتملت سطورها على احياء يعيشون ، يأكلون ويشربون ، ويروحون ويغدون ، يفكرون ويشعرون وتركت فيها الحياة اثارها المتضاربة .

ثم تحدث الدكتور المبارك بعد ذلك عن حياة الجاحظ وابرز في ذلك اثاره .

الجندي — دمشق

لعل قصة التجديد في الشعر المعاصر من أهم المواضيع التي تشغل بال النقاد العرب اليوم . وقد كتب الدكتور صالح الاشتر في مجلة الجندي العدد رقم ٥٧٠ — مقالا بهذا الخصوص تحت عنوان « رأي في حركة التجديد الشعرية المعاصرة » ومما جاء في المقال قول الكاتب « أردت أن أقول ان الحركات التجديدية التي يرصدها الباحثون قبل السنوات العشر الاخيرة كانت تتجه إلى الجزئيات وتتحامى ان تصطدم بالقيم الكلية الثابتة التي رسخت اصولها في ضميرنا الشعري واكتسبت لوناً من القدسية يرتد عنها كل طموح تجديدي في استسلام صوفي خامد . ومن هنا ظل الطابع الغلاب على حياتنا الشعرية يرضع من تلك الاصول التقليدية . وظل شعرنا يتملق القواعد العمودية ويخضع لها ، ويسعى الى أن يوفر لنفسه كل مايستطيع من ضروب الفخامة والجزالة والرنين

واصداء الموسيقى النحاسية التي تهز الاذن العربية « الطروب » وتسكب فيها نشوة خطابية منبرية تنتهي بحالة من الوجد الغنائي والسكر الصوتي الجهير .

ويقول الكاتب ايضاً : «الحق ان مفاهيمنا الادبية كانت آنذاك بحاجة الى هزة وجدانية كبرى لتستيقظ من حالة النشوة والوجد ، ونعي حقيقة وضعنا الشعري الفقير وجموده وقصوره ، ونحس بعمق حاجة فننا الشعري الى التطور والحياة والتجديد ، وقد جاءت الهزة المنتظرة في صورة النكبة القومية في فلسطين ، وصحونا او ان صحا اكثرنا من غيبوبته وبدأت أعمق واعنف حركة تجديدية عرفها تاريخ الشعر العربي في حياته المديدة ، منذ « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل » لامرىء القيس ، الى :

في قدمي ان هذا المكان

يغيب بـه المرء عن حسه

لعمر ابي ريشة .



المراكز الثقافية العربية في سورية

دمشق

● قدم المركز عدة معارض فنية خلال الشهر الماضي ، « معرض الطيور المحنطة » للسيد نزار قطيفاني ، ولوحات فنية لعبد المنان شما ، كما قدم المركز بعض الاشرطة السينمائية المنوعة ، بالنسبة للندوات الادبية فان نشاط المركز سيبدأ في مطلع هذا الشهر .

حماة

● في امسية شعرية قدم فيها الشاعر مدلو شعار بعض قصائده التي استمع اليهـا جمهور من المثقفين .

اللاذقية

● « اطفالنا وكيف نسوسهم » عنوان الكتاب الذي عرضته على جمهور غفير الآنسة هيفاء الزين ، كما عرضت نائلة منصور كتابا آخر ، وتحدث سمير دعبول عن « التسابق الى غزو الفضاء » .

درعا

● واحيت الدكتورة انعام المسالمة ندوة قصصية في المركز قدمت فيها بعض قصصها القصيرة ، كما تحدث بدر مقداد عن التطور والتجديد في الشعر .

اخبار متفرقة

● قام التلفزيون الايطالي والتلفزيون البريطاني والسينما التونسية بتصوير الحفلات التي قدمتهـا في مهرجان عيد المرجان الدولية في طبرقة ، البعثة الفنية التي اوفدتها وزارة الثقافة والارشاد القومي .

وقد بلغ عدد الذين شهدوا الحفلة الاولى ستة آلاف شخص وبيعت بعض البطاقات في السوق السوداء ، وفي اليوم التالي وصل عدد كبير من المواطنين من الجزائر ليشهدوا حفلات الفرقة بعد ان استمعوا اليها عن طريق الاذاعة التونسية ، وقد نالت الفرقة الاعجاب ، لافنونها الشعبية والموسيقية والغنائية وحسب وانما بحافظتها على سويتها الخلقية والسلوكية الرفيعة جـداً .

وعندما عادت الفرقة الى دمشق استقبلت بحفاوة بالغــة ، كما اقام السيد وزير الثقافة والارشاد القومي حفـلة شاي على شرف الفرقة في نادي الشرق حضرها الأمين العام للوزارة والسيد سفير

تونس في دمشق وعدد كبير من الادباء والصحفيين والفنانين .

● أقامت مجلة «الخمائل» التي صدرت مؤخراً في حمص والتي يرأس تحريرها محيي الدين الدرويش مهرجاناً شعرياً بمناسبة صدور عددها الاول ، وقد اشترك في هذا المهرجان عدد كبير من شعراء حمص ، منهم محي الدين الدرويش وموريس قبق وغسان طه ونصرالدين فارس وشكري هلال وعون الدرويش ، كما القى عبد المعين الملوحي كلمة افتتح فيها المهرجان وتحدث روحي فيصل عن الشعر والشعراء ، ومن غير شك ان هذا المهرجان بادرة طيبة من مجلة « الخمائل » نقابلها بالشكر العميق .

● قدم محيي الدين صبحي في المنتدى الاجتماعي بدمشق محاضرة بعنوان «المثقفون» عرض وحلل الرواية التي تحمل هذا الاسم لسيمون دي بوفوار وقد استمرت المحاضرة اكثر من ساعة ونصف وقد تجاوب معها الجمهور النخبة تجاوباً كبيراً .

وفي ندوة اخرى قدم المنتدى أمسية شعرية للشاعر خليل خوري انشد فيها أجمل قصائده الجديدة، وحضر الأمسية عدد كبير من الشباب المثقف.

اما الندوة الثالثة التي قدمها المنتدى الاجتماعي خلال الشهر الماضي فكانت هذه المرة قصصية استمع الجمهور فيها الى ثلاث قصص قصيرة الاولى للسيدة قمر كيلاني والثانية لوليد مدفعي والثالثة لياسين رفاعية.

● اما جمعية « الشبان السريانية » فقد اقامت مهرجاناً للقصة والشعر ، اشترك فيه من الشعراء نادر نظام وعبد الكريم عبد الرحيم ومحمد كنا كري ومن كتاب القصة : مقبولة الشلق المالح وفايز خانكان ونعوم ابو القصب وكان عريف المهرجان الشاعر غازي الجندلي .

كتب جديدة

● « انا والمدى » عنوان المجموعة القصصية التي صدرت للسيدة الاديبة كوليت سهيل الخوري عن المكتب التجاري في بيروت وهي تحوي تسع قصص وهذا الكتاب هو الخامس للسيدة الخوري الكتب الاولى كانت ، ايام معه ، وليلة واحدة ، وهما روايتان بالعربية ، و « عشرون عاما » و « رعشه » وهما ديوانا شعر بالفرنسية .

● وعن دار الرائد بحلب صدر لتوفيق اليازجي ديوانه الشعري الثاني وهو بعنوان « ابنة الفصول» للشاعر ديوان بعنوان « نداء الام » .

● وللشاعر سهيل ايوب صدر له ديوانه الشعري الثالث وهو بعنوان « جرار الطيب » من دار عويدات ببيروت .

● وعن دار الثقافة بدمشق صدر لفايز غازي خانكان مجموعة قصص بعنوان « غرباء حين نلتقي » .

● اما اسماعيل عامود فقد صدر له عن دار ابن زيدون كتابه الثالث وهو بعنوان «التسكع والمطر » وهو مجموعة قصائد نثرية ، قدم لها المؤلف بكلمة يتحدث فيها عن خصائص الشعر المنثور وعلاقته بالادب والحياة .

● يعتكف محمد جميل بيهم في مصيفه بقرية قرنايل لاعداد كتابه الجديد للطبع وهو بعنوان

العالم الحر الجديد

ـ في بلاد العرب وآسيا وافريقيا ـ

« اثر الصراع بين الشرق والغرب في رفع معالمه»

وقد بدأ الاستاذ بيهم في تأليفه منذ عام ١٩٥٣

فنون

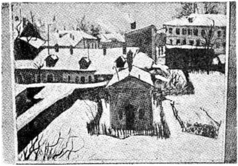
يقدمها : حسن كمال

معرض الطيور المحنطة في المركز الثقافي بدمشق

دأبت وزارة الثقافة والارشاد القومي على القيام بالمهمات الجسيمة الملقاة على عاتقها خير قيام، ولم تتوان اطلاقا عن تشجيع الحركة الفنيـة في نواحيها كافة فأقامت المعـارض الفنية والوطنية والاجنبية الدولية والفردية وشجعت الموهوبين من الفنانين على اتمام رسالتهم ولم تقتصر جهودها على الحركة الفنية بل امتدت الى النواحي العلمية فأقامت للمرة الثانية معرضا للطيور المحنطـة لترارقطيقاني في الحادي عشر من آب المنصرم والمعرض المذكور يضم عددا كبيرا من الطيور التي حنطها بنفسه وأروع مافيها الطيور التي تسير في طريقها نحو الانقراض ان لم يبادر المسؤولون لحفظها ثروة قومية للبلاد ، حنطها كلها باوضاعها الطبيعية وكأني بالفنان قد عاش معها والتقط في ذاكرته صور أوضاعها فأبرز أرشقهـا ، لم يكتف الفنان بأن قدم لنا زادا ضخما من الطيور الحلوة بل لقد أراد فنه ان يطلعنـا على بيئة تلك الطيور التي تعيش فيها وتترعرع ، وبذلك فقد نقلها بجرأة وواقعية من المدينة الـتي تعج بالناس والصخب الى أحضان الطبيعة الهـادئة لتعيش برهة من الزمن بين طيورها وجوارحها وغدرانها وبساتينهـا وتتعرف عن كثب على نمط حياتها ..

فحبذا لو اغتنمت وزارة الزراعـة بصورة خاصة ، ووزارة التربية والتعليم بصورة عامـة فأعدت الاولى متحفا للتاريخ الطبيعي يضم جناحا خاصا بالطيور وأعدت الثانية متحفا صغيرا في كل مدرسة ابتدائيـة وثانوية وبذلك نكون قد أغنينا بلدنا من النـاحية المتحفية العلمية بعد ان أغنيناه وما زلنا نغنيه بالمتـاحف الاثرية والتاريخية والحربية .

وقد اقتنت المديرية العامة للآثار والمتاحف من المعرض بعض الطيور وقدرت قيمتهـا بـ ٢٥٠٠ ليرة سورية لوضعها في جناح البادية في متحف تدمر .



منظر الشتاء في موسكو — شما

اقيم في المركز الثقافي العربي بدمشق معرض فني للرسام عبد المنان شما الذي مازال يدرس في أكاديمية الفنون الجميلة في موسكو. وقد عرض فيه عددا كبيرا من اللوحات الزيتية التي رسمها في الاتحاد السوفياتي وفي سورية. ويمتاز معرض السيد شما بدراسة عميقة، خلف كل لوحة نلاحظ شخصية الفنان واصالته وشعوره على ان لوحاته على اختلاف مواضيعها كانت مستقاة من البيئة التي عاش فيها ولم يتخلف اطلاقا عن ركب البلد الذي يعيش فهو دوما في تقدم ملموس. لوحاته كلها تدل على أنه فنان واقعي وان كان في اسلوبه الكثير من الجدة وهو يحاول باستمرار تطوير فنه ولكنه تطوير مدروس.

●

باريس

عبقري مجنون يصبح مليونيرا

تتحدث باريس بأسرها اليوم عن قصة فنان قضى شطراً كبيراً من حياته في بؤس وشقاء بالرغم من أنه من عمالقة الفن المعاصر. لقد كانت تنقص هذا الفنان الجرأة والدعاية ليخرج بانتاجه الى النور، وصالات العرض والجمهور الكبير كان تواضعه جما بحيث ينتج وينتج ولكن لم يكتب لهذا الانتاج أن يقدر حق قدره. انه الرسام (سليزو لاغار) الاسباني الأصل الذي قدم الى باريس عام ١٩١٢ مأخوذا بمباهج مدينة النور والفن ولم تمض سنوات قليلة حتى تعرف على الآنسة هورتانس والتي مالبثت أن غدت شريكة حياته وعاشا معا في بيت متواضع في شارع مونبارناس — يقتسمان حلاوة الحياة ومرها

م ١١

الى أن فوجيء ذات يوم بمرض زوجته الذي كان يزداد خطورة يوماً بعد يوم واضطرت المسكينة عند شعورها بدنو أجلها الى دخول أحد المشافي بالرغم من ارادة زوجها الذي كان يحرص كل الحرص على القيام بخدمتها حتى الرمق الأخير ، غير أن سوء حالها المتزايد وضيق ذات يده حمل الجيران على نقلها الى المستشفى ، ولم تمض ساعات على مغادرتها الدار حتى كان (سيلزولاغار)هو كذلك نزيل مستشفى المجانين لأن فراق زوجته له كان ضربة قاضية لم يحتملها . لقد ظل المسكين على هذه الحال أربعة أعوام كاملة ، وترتب عليه نفقات وديون لم يكن بمقدوره تسديدها مما اضطر ادارة المستشفى الى وضع يدها على داره وبيع مافيها من أثاث — ان كان هناك أثاث — بالمزاد العلني ولما دخل الموظف المسؤول دار الفنان المريض وجد مئات اللوحات وقد شوهتها رطوبة المكان ولكنها لوحات مازالت تنبض بالحياة . وتساءل عما اذا كانت تلك اللوحات كافية لتسديد نفقات المستشفى المترتبة عليه ، وبدأ المزاد العلني بحضور أربعماية مشتر نصفهم أجانب قدموا من سويسرا وألمانيا وانكلترا وقيمت لوحاته بمعرفة النقاد الفنيين والخبراء بملايين الفرنكات الجديدة ولما بلغ عدد اللوحات المباعة الثلاثين ، توقف المزاد ، اذ كان مادفع قيمته لها كافياً لتسديد كافة نفقاته خلال الأربع سنوات ، وخرجت الصحف في اليوم الثاني تحمل النبأ الى الناس الذواقين ، الى المتاحف ، والى دور العرض في العالم والتي طالبت بشراء بقية انتاج الفنان اغناء لمجموعاتها الكبيرة .

وسارعت صديقة مخلصة لزوجة الفنان الراحلة الى المستشفى حيث يعالج الفنان حاملة اليه الصحف والمجلات التي تحدثت عنه وخاطبته قائلة : لقد أصبحت اليوم رجلا غنياً يالاغار ، وقد بيعت لوحاتك ، بمبالغ طائلة لاتصدق وتوقف المبيع عند اللوحة الثلاثين فاذا رغبت بيع ماتبقى من لوحاتك أصبحت مالكا لخمس وعشرين مليوناً من الفرنكات ، نظر لاغار الى محدثته وأجاب ليس صحيحاً ماتقولين . ولئن صح ذلك فبعد فوات الأوان .

المانيا الاتحادية

عرض في صيف هذا العام معرض فني كبير للفنان فيرنير جيل وقد اقيم هذا المعرض بفضل المعونة الطيبة التي قدمتها أكاديمية الفنون الجميلة يضم المعرض المذكور ٢٧٤ لوحة زيتية ومائية ، يميل أكثرها الى الاتجاه السوريالي الذي ابدع فيه فيرنير جيل كل الابداع ، وغدا وجها يتطلع العالم اليه في ميدان الفن الحديث .

والفنان جيل كثير التجوال في اوربا عامة وفي ايتاليا خاصة ذلك البلد الذي استمد منه الكثير من مواضيعه ، وأبرز ما في معرضه لوحاته المائية التي تحدث عنها النقاد الفنيون وخاصة منها تلك التي رسمها كذكرى لارتوورراميو .

وقد اشترك جيل في بينالي البندقيــة الأخير وكان من ابرز وجوهه في اتجاهــه التجريدي الجديد وخاصة ماكان من لوحاته تحت اسم : (مراكب على الساحل) و (مناظر الشفق). وبعد ان عرض المعرض في برلين سينتقل الى كل من (مولن) وهانوفر وموتيخ .

كولومبيا

ظاهرة طيبة بدأت تأخذ طريقها في العالم الغربي مع نمو الحركة الفنية . انها ظاهرة تشجيع الفنون من قبل الشركات الاقتصادية وغدت بعض هذه الاخيرة توفد الفنانين الى الخارج على نفقتها وتشجع المؤسسات العلميــة مادياً وتساهم في نشر الثقافة الفنية مساهمة فعالة ، وفي الآونة الاخيرة قامت شركة اسو الكولومبية وزميلتها الالمانيــة بتنظيم معرض فني ضخم يمثل الفن الكولومبي منذ أقدم العصور حتى يومنا هذا . وقد اقيم المعرض المذكور في مدينة (كولن) في المانيا الاتحادية وقد ساهم في اعارة معروضات هذا المعرض الضخم كل من المعهد الكولومبي للانتروبولوجيا ومتحف المستعمرات ، والمتحف الوطني ، ومتحف الذهب وضم المعرض المذكور تحفاً تعود الى العصر الحجري وما تلاه من العصور حتى العصر الحاضر .

ومن ابرز ما عرض فيــه الخزف الكولومبي الاصيل وبعض أعمال الصياغة الذهبية وخاصة منها الدروع والاقنعة والخوذ الذهبية .

وبدا التضاد واضحاً بين التحف التي مثلت الفنون القديمة جداً وبين اللوحات الفنية التجريدية الجريئة تلك اللوحات التي تحمل خطوطها التشكيلية اصالة تلفت الانظار في الوانها وفي مواضيعها .

وبعد أن عرض المعرض في (كولن) عرض في بادن بادن وهو الآن في طريقه الى مدن اخرى .

الهند

أرسلت الهند في الايام القليلة الماضية معرضا فنيا رائعــا يمثل فن الحفر الهنــدي الى اوربا حيث احدث ضجة كبرى ان من جانب النقاد الفنيين أو المشــاهدين ، ويضم المعرض المذكور انتاج أشهر الفنــانين في الهند . وقد اثنى النقاد البولونيون كل الثناء على الفنانين الهنود الذين صاغوا تقاليــدهم وعاداتهــم المفخورين بها في قالب تعبيري جديد يتمشى وعصرنا الحاضر .

وهذا لعمري مايؤيد قول بعض مؤرخي الفن الذين ينادون بالتطور الايجابي للفنان مع المحافظة على تقاليده وعاداته التي يكثر من معالجتهــا في انتاجه الفني اذ لايجوز للتطور ان يصرفنــا عن الطابع المحلي ابداً .

بولونيا

يسعى الفنان بشتى الوسائل الى نشر الثقافة الفنية وقد حاول اتحاد الرسامين البولونيين للمرة الثانيــة تنظيم مايشبه اليانصيب على عدد كبير من اللوحــات وذلك بمساعدة المجلس المركزي

للنقابات ويبلغ عدد اللوحات التي جرى اليانصيب عليها خمسين لوحة تمثل انتاج أكابر الرسامين البولونيين والذين يمثلون بدورهم مختلف الاتجاهات الفنية من الواقعية البحتة الى التجريدية المتطرفة.

اما ثمن ورقة اليانصيب فيبلغ عشرة زلوتي (الوحدة النقدية البولونية) وقد نجحت هذه الوسيلة كل النجاح الأمر الذي يحمل على الظن أن هذه التجربة ستكون مثلا يحتذى به وراء تحقيق الغاية نفسها وهي نشر الثقافة الفنية وخلق حركة مشجعة لنموها .

ايطاليا

شهدت البندقيــة في الآونة الاخيرة معرضا فنياً رائعاً شيقاً للفنان البولوني الكبير ميسيلاف فيجان وقد ضم المعرض خمساً وعشرين لوحـة مائية وترابية وقد تم عرضه في صالة (قناة البندقية) حيث استقطب انتباه الشاهدين والنقاد بمـا يحمله من اصالة وقوة في التعبير واجادة في التنفيذ وازاء ماحققه من نصر فقـد تقرر عرضه في ميلانو وتورينو وتريستا وبولزانو .



جولة الشهر

مع تيارات الفكر العالمي

يقدمها فؤاد الشايب

لذة التسكع بلا مسؤولية — لوموميا وكيف يجب ان يكون نموذج رجل الشرق — ماذا يجري عادة في مؤتمر ادباء ؟! وما هي الفوائد المجتناة من الوجود الأدبي؟! هل من فائدة ؟!

من متع التسكع

مع المجلات الأدبية الفرنسية ، تعيش الصق بالأدب والفن ، والخيال ، والمقالة ذات الجرس ، والاسلوب ، والمزاج ، مزاج الكاتب وطابعه. مع المجلات الانكليزية الادبية ، — بريطانية واميركية على السواء — تشعر ان ناشرها يقول لك : لاأستطيع أن املأها أدباً ، وفناً ، ومقالات مزاجية . فلنملأ ماتبقى من الصفحات ، بالفكر عامة ، بالمادة الثقافية ، بعلم الاجتماع ، بالاقتصاد والسياسة ، وبلمحات عن ثقافة الشعوب الغربية — وهنا أقصد الانكليزية منها لا الاميركية — وبكتب جديدة عن الشيوعية . . الخ ..

مع المجلة الفرنسية تعيش مع الأدب والفن :

ومع المجلة الانكليزية تعيش مع الثقافة والمجتمع ـ بكل توسع في مفهوم الثقافة والمجتمع ـ يشمل الأدب الصحافي ، والعلم الاجتماعي ، والرحلة ، والرأي السياسي ، حتى ليبدو الأدب الخالص في مجموع الصفحات ، كذر البهار على صحن حساء ، وباحسن الحالات كزرق (المايونيز) على منوعات اللحوم : شيء للنكهة ، للزينة ، للمقبلات.

. . . ثم لابد أن تقع عينك في المجلة الانكليزية ، على حديث جديد عن شكسبير ـ وشكسبير كما قيل اعز على الجزيرة من الامبراطورية ـ ولابد أن تقع عينك في مجلة امريكية ، على حديث عن اليهود وفضلهم ، واضطهادهم ومآسيهم في التاريخ !

تقرأ المجلة الفرنسية الادبية ، فتخرج منها وقد ادركتك كالنحل مجموعة من الخواطر والتأملات وأفكار الضياع ، ماشياء تومض ولاتمس بيد ، وتخرج من قراءة المجلات الانكليزية ، بمجموعة من المعلومات ، والافكار والارقام .

أيها أجدر بالمديح والاختيار ؟! لااقول لك! لانك صاحب موهبة ، ومزاج ، وفضول ، وعليك وحدك ان تختار ، بين التأمل ومتع الاحلام ، وبين التعايش مع محسوسات الفكر والواقع ، ولابد انك طالب متعة ومعرفة فاخترهما معاً .

وفيم هذا التقديم ؟ لأنني مع مجموعة الصحف الانكليزية ، التي لازمتها ، لنخرج معاً في جولة هذا الشهر ، لم استطع أن اركز التفكير في موضوع معين ، أو أقرر الوقوف على طرف واحد من البساط القلق ، ولولا انني على موعد ملزم مع الحرف المطبوع ، أو على موعد ملزم مع نفسي على الاقل ـ لتركت الحيرة تبتلعني في نزهة متسكعة وحيدة ، غير مسؤولة ، هي اجمل النزهات عندي ، لأنها مع كل هؤلاء الناس ، مع جميع الناس ، وليست مع أحد !

هل اصابك هذا الدوار الذي يلفك باليأس ذروة المتع الروحية ؟! هل تشعر احيانا ، او غالباً ، وانت تقرأ لغيرك ، ان من الالذ ألا يقرأ لك احد ؟! هل تصلي بخشوع صامت ، وتغار على صلاتك من ان يعكرها همس شفتيك ؟!

... فاذا لم يكن بد من الكلام ، والخروج من هذا التسكع اللغوي ، خرجت مدفوعاً بطابع المطالعة التي تعايشني مفارقاتها ، ورحت أحمل طلع موضوعين على رؤوس اصابعي :

اولهما تحت عنوان : **لومومبا قيادة ومأساة** .

وثانيهما ـ **القصة في هرج المؤتمر** ـ

ولاتسلني ماالعلاقة بين الموضوعين . سل مجموعة المجلات الانكليزية من ملحق (التايمس) الاسبوعي الادبي ؟! وتبقى العلاقة بيني وبين الموضوعين في هوى الانتقاء ، وحده. فلقد اخترت لومومبا موضوعاً فكرياً للجولة **لان الزعيم الافريقي وجه لطفولة البطولة في هذا الشرق** ، ولعلنا بحاجة الى كشف مأساته ، لنخشع أمامها ونعتبر . ثم قد اخترت تكأكؤاً ادبياً **حول موضوع القصة** لاجلاء مفاهيمها وهو مؤتمر عالمي للكتاب عقد في ادنبورغ ـ اقترنت صورته

بصورة أي تجمع ادبي فني ، وبالسؤال هذا : ماحصاد هذه المؤتمرات ؟! لان بعض الناس مولعون بالحصاد ، بالنتاج ، بالمقررات ، بالارقام ، بالفوائد ـ يعني ـ مثلما يرتقبون ذلك من أي مؤتمر تربوي او اقتصادي ، او زراعي ! ولعلي في ختام الموضوع استطرد الى جمع ارقام هذه الفوائد !

لومومبا

ترجموا الى الانكليزية ، كتاب لومومبا **(الكونغو بلادي)** وقدم للترجمة مؤلف انكليزي (كولن ليغوم) Colin Legum فحلل احداث الكونغو السياسية خلال اعوام ١٩٥٧ ـ ١٩٦٠ وكان لومومبا شاغل هذه الاحداث وذروة تطورها ، ونار اشتعالها واحتراقها . وزعم صاحب التقديم انه محايد ، في السياسة ، يبلغ به حياده ان يتهم الامم المتحدة بالذات في تطوير الصراع الى مأساة ، ثم يعمد الى الزعيم الافريقي ، فيشطره الى شطرين ممزقين : شطره المبشر بالاستقلال ، مسالم الاستعمار ، **على انه ثقافة ومدنية** ، وشطره المناضل العنيد ، الذي ليس له سوى جانب صلب واحد ، لايلين حتى يتكسر على صخرة المستحيل .

لامراء في ان تقديم (ليغوم) لكتاب لومومبا قد القى نوراً على الجوانب المغمورة بالظلام في حياة لومومبا ، واوضح طبيعة العمل السياسي بين الشارع ، ودست الحكم ، **وحكم على لومومبا بأنه قائد صادق العزم ولكنه رئيس وزراء ، فاشل الحكم ،** امسك بزمام الدولة الافريقية المستقلة عشرة اسابيع فقط ، ثم انهدر في المأساة ، دافعاً رأسه العظيم ، ثمناً جزافاً .

قبل ان يتولى هذا الزعيم حكم بلاده ، وقبل أن تستقل ، كان ، سياسياً معتدلاً ، وشاباً افريقيا مثقفا ، يدرك حق الادراك ، كل الفروق العميقة بين بدائية شعبه ، ومدنية الدولة المستعمرة التي تحكم وطنه ، فكان في كتابه ، داعية سلام ، وتعاون بين النخبة الأفريقية المثقفة ، وسلطات الاحتلال البلجيكي ، مشيراً إلى تباين العقليات ، والأجناس ، والمستويات ومبشراً بامكان زوالها بالتفاهم والتعاون ، في الطريق إلى تحقيق الاستقلال والتمرس بالحكم الذاتي . كان يخاطب البلجيكيين يا ايها المواطنون ، ويذكر الملك البلجيكي ، بمليكنا المحبوب ! ايكون النداء سخرية من الملك المتسلط ، أم اغراقاً في الدهاء السياسي ، **الذي كان مرحلة من مراحل اليقين بأن العين لاتقاوم المخرز ؟!**

وعلى كل حال ، وان لم يذكر صاحب التقديم مايجب أن يذكر في تحليل شخصية المصلح الاجتماعي ، الذي هو لومبوميا ، فان هذا الداعية الوطني ، لم يكن رطباً ليعصر ، بل هو على الغالب وفيما ينسب الكاتب اليه من أقوال مسالمة وادعة ، رجل مثقف يؤمن بالتطور ، ويحاول أن يزيح الملك وحرابه من طريق الزعامة إلى الشعب ، ليبلغ الزعيم صوته دون حائل ، إلى شعبه . وانه ليتهم شعبه ، بالتفكك ، والاستهتار ، وعدم الولاء ، والانحراف في معاقرة الخمرة والخدر ، والاسترخاء في رطوبة المقاهي ، داعياً الى الوقوف

على الأقدام ، والعمل ، بل إلى الاستمرار في العمل ، بصبر ، وثبات ويقين لايتحول . انه يريد لشعبه أن يتطور ، لا أن يتزيى بزي اصحاب الجلود البيض، يريد للكونغولي أن يحقق شخصيته القومية لا أن تميع ذاته في التقليد الذي يفرضه الغالبون على المغلوبين .

يريد مقدم كتاب لومومبا (الكونغو بلادي) أن يقنع قارئ «الكتاب» أن هذا الشاب الأفريقي، ليس مناضلاً عنيفاً ، ولا محارباً مجازفاً ، لأنه في الفترة التي ظهر فيها كتابه – عام ١٩٥٧ قد عرف بلين الجانب ، ودماثة الخلق ، وهدوء العصب ، يضع لبلاده مراحل تدريجية للانتقال من التبعية ، وظل الاستعمار والوضع الاجتماعي القبلي ، إلى الحكم الذاتي ، والوحدة الوطنية ، **ثم ماذا حدث بغتة في رأس لومومبا؟!**

لقد حدث أن دخلت العاصفة رأسه ، وخرج الدم ، من عروقه ، لتتدفق النار ، واذ بلومومبا ، الهادئ ، الوادع ، المصلح الاجتماعي ، على رأس الثورة الجارفة التي سارفيها الألوف من بني جلدته ، وبين ليلة وضحاها ، لم يجد حوله احداً . وكان لومومبا الثائر ، يدعو إلى العنف ، ويثير العصبية العنصرية ضد البيض الذين يتعالون على السود ، ويخاطبونهم كما تخاطب الحيوانات – لا كما يخاطب الأصدقاء والأقرباء – بـ (Tu) بل بـ (Vous–) المقصور استعمالها على البيض ، تجبراً وعتواً . وكان لومومبا في حفلات الاستقلال عام ١٩٦٠ زعيماً ، تجمعت له اكبر قوة شعبية في الكونغو، مالبثت أن وضعت بين يديه مقاليد الحكم كزعيم، ورئيس حكومة، لايطيق أن يرى اجنبياً واحداً فوق تراب بلاده .

يحاول الكاتب صاحب التقديم ، كما قلنا ، أن يثير الجدل **حول شخصية الزعيم الافريقي، وحالته النفسية ، والعقلية** ، وهو يصور هذا الانقلاب المفاجيء في خطة الرجل السياسية ، واسلوب تعامله مع المستعمر . وقد اغفل الكاتب ماليمكن أن تفعله الاحداث الكبرى التي مرت بالكونغو بين ١٩٥٧ و ١٩٦٠ عبر ثلاث سنوات فصورها على أن التحول في شخصية لومومبا ، انقلاب هستيري ، غير مرحلي ، وغير معقول . ولاشك أن الذي يعيش آلام أمة ، ليس كالذي يتفرج عليها ويصفها ، لاسيما اذا كان غريباً ، يسبغ امنياته في آرائه ، ويشرح دماغ رجل ، كما يشرح احشاء حشرة للتجربة . ثم هو يسقط حساب الزمن الحافل ، عبر ثلاث سنوات ، كأن هذه السنوات في ايامنا ، غير كافية لأن تخرج الارض عن محورها ، وتبدل في الافلاك سير النجوم.

يقول الكاتب أن لومومبا كان عنيداً ، معتداً برأيه ، مؤمنا بصادق حكمه ، ايماناً أعمى، مما اعاقه عن ممارسة الحكم بنجاح كرئيس وزراء ، لم يستطع ان يثبت تحته كرسي الحكم اكثر من عشرة اسابيع . **وان صح انه ساحر عظيم يستولي على عواطف الشعب ، اذ يخاطبه ، فينومه تنويماً ، فمن المؤكد ان لومومبا الساحر ، قد نوم نفسه في الدورة الأخيرة** فلايعي ماحوله، ولا يدخل إلى حرم ثقته اي رأي ،

دون رأيه ، وأي طارق سوى هاجس ذاته .

قد لايصلح الزعماء حقاً ، لاعباء رؤساء الوزارات ، وهـذا ملحوظ في سير الرجال ، ودروس التاريخ : وفي قصص الاغريق القدماء ان القواد الظافرين عندما يعودون الى المدينة المتهللة ، يقضي الشعب عليهم بالنفي خارج اسوارها بعد فرحة اللقاء الوجيزة ، **انقاذا للابطال من غرورهم ، وللشعب من تسلـط البطولات** . على أن هذا لايعني ، بأن نموذج الرجل الماضل في هـذا الشرق الجديد ، لكي يرضى عن ثمانئة مؤلف انكليزي ، يجب ان يكون صنواً للطبيب الذكر نيفل تشمبرلن ، رئيس وزراء بريطانيا قبل الحرب العالمية الاخيرة ، كياسة ، ووداعة ، وحذراً ، وتسترا بالشمسية الخالدة . ولقد هبط الاستقلال على الكونغو هبوطاً مفاجئاً ، كما يقول الكاتب حقاً ، ولكن هل من ادب السياسة ، وفرط الذكاء ، وسمو المستوى البشري في شيء ، ان يقول لوموميا للمستعمرين ، **تباطأوا في بلادنا ، لان نقطة الاستقلال غير ملتقية بخط التطور ،** او يعلن على الملأ ، ان الحرية نزلت بشعب غير جدير بنعمة الحرية.. **ولابد لاستحقاقها من مرور الزمن ، وتجاوب المجتمع مع الثقافة ، ورضى الملك المحبوب .!**

على انه ، اذا كان من فضيلة رجل النضال في هذا الشرق ، ألا يتسكع في طريق التطور ، والا يستجدي اللقمة من ايدي الغاصبيها ، فمن المحقق ان نموذج الرجل المنشود ، ليس الذي ينجرف في نزوات الغضب ، ويغلق دونه مجالات الرؤية ثم يختزم هادراً عمره في حضيض الخصومات .

عندما يتجمع الأدباء

يتحدث الجمهور الأدبي في بريطانيا ، ومعظم هذا الجمهور من قراء الروايات ، عن مؤتمر ادنبورغ ، الذي تنودي اليه منذ آب الماضي واشترك فيه اكثر من مئة مؤلف ، واقبل عليه اكثر من الفي متفرج . يتحدثون في الأندية الأدبية والصحف عن (سيرك) انساني ، اختلط فيه المروضون بالوحوش ــ الوحوش هم الكتاب ــ أو عن (مسرح) باحسن تعبير مثل فيه الجمهور الى جانب نجوم الأدب والفن ، ادوار الفوضى والبابلية العالمية ذات الكثرة لسان ولسان . وقال بعض المتحدثين والمعلقين ، انه اشبه الاشياء هذا المؤتمر ، بمدرسة اطفال ــ الأطفال هم الجمهور ــ يحيطون بالمعلمين وينظرون اليهم باحترام حقاً ، ولكنهم يسرون اذا أغاظوهم وأثاروهم . ولقد اثار هؤلاء المعلمون على مسرح المدرسة حقاً ، فحقروا الجمهور ، وحقرهم بدوره ، ثم كانوا يتبادلون فيما بينهم انفسهم ، وأمام الملأ ، اللكمات الأدبيـة ، مسددة اوغير مسددة ، وكان من اطرف فصول المؤتمر المسرحي ، تبادل الاقذاع بين ارباب المواهب والابداع أمام قهقهة لجمهور حامل تذاكر الدخول المجانية !

لماذا تنادوا الى هذا التجمع في هذه المدينة التاريخية العريقة ، من دعاهم الى التجمع ، ومن كان يظن أن القضايا الأدبيـة ، تقرر ، أو تفهم على الاقل ، فوق منابر المؤتمرات ؟ وما ذنب هذه الحيوانات الفنفذية الغريبة الجميلة ، لتجر من اذنابها خارج حجورها ، ويؤتى بها في اقفاص ، لتعرض امام

الجمهور ، أو تعرض في قلقها واضطرابها ، وعنجهيتها احيانا ؟!

قيل ان من اهم الحوافز الى عقد مؤتمر ادنبورغ ، أن يتحدث هؤلاء القصاصون ، عن فن التزوير ، والتطريز ، أوعن فن التعرية ، وشق القمصان : عن القصة . وكان معظم روائيي العالم هناك ، في ادنبورغ من شتى انحاء العالم ، مشرقا ومغربا .وكان وراء الألفي حامل تذكرة ، ملايين من عشاق الأبطال الخرافيين ، يترقبون ويحبسون انفاسهم ، وما ان انفض المؤتمر الأدبي الكبير ، وهو حدث بين المؤتمرات العالمية ، منذ نصف قرن ، حتى عضوا على شفاههم غيظاً ، ومضوا في سبلهم وايديهم في جيوبهم مطرقين ! لم يفهموا شيئاً !

قالت احدى الكاتبات الأمريكيات تصف المؤتمر (شيء لايصدق ! وكأن ماجرى خرافة!) لماذا يا آنسة مسكارثي ؟! لأن الشرود بلغ مبلغه بين الكتاب ، حتى انه لم يلتق واحد بآخر ، على كلمة واحدة ، بطريق الصدفة على الأقل . وتقول الكاتبة : عبثاً اصف احداث هذا المؤتمر ، وانا كروائية ، اضغط على خيالاتي لأجعلها اقرب ماتكون الى الواقع ، ولكنني ازاء ماحدث في المؤتمر لااستطيع ان انقل شيئاً !

قفزوا الى المنبر جميعهم ، افراداً وجوقات . وتكلموا ، واجابوا على اسئلتهم انفسهم ، وتحدثوا في النقد ، والالتزام والمراقبة ، والاخلاقية ، والجنس ، والحب ، والشذوذ ، والمخدرات . والمرض . وكان كل حديث يتفوه به الكاتب ، عزفاً منفرداً ، يؤلف بنفسه (سولو) جيلاً ، وما ان ينتهي من مطالعته ، فتضاف اليه مطالعات الآخرين او تعداتهم ، حتى يغدو العزف ، في ذهن القارىء ، ووعيه مجموعة من اصوات (البرازيت) . كل كاتب من هؤلاء الكتاب ، عالم مستقل بذاته ، وتفكيره ، واسلوبه ، وفهمه لاسرار مهنته ، وهذه العوالم الضخمة المستقلة لايمكن ان تجتمع على شيء . كيف يكتبون ، ولماذا . ومن اجل من ؟! وبأي اسلوب ، وتحت اي حافز ؟! لن يلتقي جواب مع جواب ، ولو طرح مليون سؤال. قال كاتب هندي : ان قضايانا ليست قضايا كم في اوروبة ، ليست الامراض العصابية الفردية ، والشذوذ مايشغلنا ، اذن ماذا ايها الحكيم في الهند؟؟ قال انه ينذر نفسه ، ككاتب ، **للوحـــدة ، للحب ، للموت ، للحقيقة !** فصمت الجمهور أمام تدحرج هذه الكلمات الكبيرة في اعماقه ، ولم يستفق من ذهوله الذي قد يخالطه الاعجاب ، الا عندما صعد الى المنبر ، كاتب اوروبي ، ليقول **انه كمؤلف قد قد نذر قلبه ليكسب عيشه** . وسرت في الجمهور همهمات ، وتطايرت غمزات ، ثم ضحكات ، ثم اسئلة واسئلة : للموت ، والحب والوحدة والحقيقة قلم الاديب ام لكسب العيش ولالشيء آخر ؟!

قال روائي واقعي ان من واجبه قول الحقيقة ، بكل فظاظتها وشناعتها . وانطلق آخر من الفظاظة ، ليؤكد ان اصرار بعض الروائيين على انهم مرضى مهدومون ، تهويل وتزوير . واشار بعضهم الى شيوع **القلق ، والالم** ، في الادب

الحديث ، والمضي في استغلال هذين العنصرين ، **بلا ترو ولا رحمة بجمهور القراء .**

ماذا يريد ان يقول هؤلاء البابليون ؟! من الجلي حقاً ان يتكلم هؤلاء القوم كملائكة ، ويختلفوا فيما بينهم ، كفراخ الديكة ! وهل الفن القصصي على غرابة من الطور ، حتى لايمكن تعريفه ، وتوضيح قواعده ! قال الروائي المشهور (لورنس داريل) ، بلهجة جد حزمة ، وكأنه يتلو قراراً نهائياً : ان مقياس القصة الناجحة أن تجيب ايجاباً على الأسئلة الثلاثة : هل جعلتنا نهتم بشيء ما ؟ هل ادخلت علينا السرور ؟! هل بدلت فينا شيئاً ؟! وكاد الجمهور أن يلمظ بمعاني هذه الاسئلة ، ويتذكر مطالعاته ، ويقبل على امتحان ذاته ، لولا أن احداً من هناك نهض بتراخ لينقض كل هذه القرارات النهائية ببعض كلمات ساخرة الهدوء : **من العبث ان نعمم في تشخيص العمل الروائي . ان التعميم عبث وهراء ؟ تمتع ايها الجمهور !**

دافع بعضهم عن القصة الحديثة ... مما جر الجدل إلى اطراء محاسن القصة التقليدية ، قصة القرن الماضي ، حتى ان مجدداً مثل انغوس ويلسون ، ليقف بحماس إلى جانب القصة المعروفة بقصة التحليل ، التي اعرض عنها الجيل الجديد ، ودافع عن ذلك النوع من القصص **الذي يشغل بالخطأ والصواب لا بالخير والشر** ، فالانشغال بهذين الآخرين عمل ميتافيزيكي ، لاجانب له مع الحياة .

ثم هل للأدب والفن وظيفة ؟! اهو ملتزم ، ام لا ملتزم ؟! ... ودخل الجمهور والمثلون بعضهم في بعض فوق المسرح ، للاشتراك في المسرحية ، وارهفت الآذان لأكثر من مئة تعريف للوظيفة الأدبية ، لايجمع بينها خيط ، ولا يطل الواحد منها على الآخر بنافذة . كانت التعاريف ، كعزف منفرد ، روائع في القول والبلاغة ، والرمز ، والاتشاء السياسي — اي اللباقة — ولكن لا كوروس هناك . وفقد الانسجام تماماً . ويبدو انهم كلهم ملتزمون ، لأن الالتزام بتعبير بعضهم ، حرية اختيار . انما هو ارادة فردية تحقق ذاتها ، ولا يفرض عليها من خارجها فرض .

وقال آخر ان الالتزام ليس اختياراً ابداً . بمعنى انك لست انت الذي تلتزم بفكرة مثلاً ، لأن الفكرة هي التي تضع اصبعها عليك ، وتأخذك لنفسها . وان بدا أن هذا التعريف مناقض لما سبقه ، فمن المحقق أن الالتزام ليس فرضاً من الخارج ، ويبقى في جملة عملية اختيار كيمائية داخلية ، سواء أفرضت الفكرة نفسها ، أم فرضها صاحبه على نفسه .

وسببه أخر ، الالتزام ، بحزام النجاة ، في اوقيانوس مهتاج ، تصطرع فيه القيم وتتصادم ، ويؤول بها الامر إلى الفوضى فالالتزام نجاة من الضياع .

... ثم انفض المؤتمر بعد خمسة أيام ، من كلام الملائكة في جدلية العفاريت . ولم يكن هناك قرارات ، ولا اتفاقيات ، ولا معاهدات ، ولا اي شيء من نتائج الملق البشري ! اذ مهما اختلف هؤلاء الناس ، حول تحديد وظيفتهم في الحياة فان وظيفتهم على كل حال ، ليست في طلاء الجدار الواحد بلون واحد . لقد ترك كل فرد

منهم على اسوار ادنبورغ ، بصمات اصابعه ، ومضى ، غير حافل بما ترك وراءه — انهم ليسو مؤتمراً دبلوماسياعلى مستوى سفراء — **وعادوا الى خيامهم الضاربة في فضاء الحرية .**

وماذا اجدى الناس انهم اجتمعوا ؟! ماهي الفوائد المجتناة من هذا التجمع ؟! كم انفق المنظمون ، على هذا الاخراج ؟ اما كان اجدر بهم — لو عقلوا — **ان ينظموا مهرجاناً لسباق الخيل ؟ او سوقاً لعرض أفحل غاذج الشمندر ؟!** حقاً ، لو ان هؤلاء من موظفي الانتاج الزراعي لكان علينا ان نحاكمهم بعقلية موظفي ضريبة الدخل ؟!

ولو ان هؤلاء من رعية غنم الحظائر ، لكان علينا ان نعدم باصابع تجار اللحوم !

لكن وجودهم في رحاب مجتمع ، دليل على وجود الحياة فيه ، والقوة والعافية ، والقدرة على الانتاج.

بل ان وجودهم ، كناموس المد والجزر ، لولاه ، لما كان فرق بين بحر ومستنقع .

ومن بعض فضائلهم أنهم كالملح ، ان يكن غير مأكول صرفاً ، فكل طعام دونه غير مأكول اللهم الا من فقدوا الشهية ، والتذوق ، اوقضي عليهم بالمرض والحرمان ، **وهؤلاء المحرومون لايحق لهم ان يصدروا الفتاوى في عدم فائدة الملح .**

فهرس عام